



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

ENTRE EL DEBATE INTERNACIONAL Y LA ADHERENCIA DE LA TRADICIÓN O SOBRE LA ARQUITECTURA TEATRAL ESPAÑOLA EN EL S. XVIII

Juan PERUARENA ARREGUI
(Universidad de Valladolid)

Recibido: 17-02-2013 / Revisado: 01-03-2013
Aceptado: 01-04-2013 / Publicado: 25-07-2013

RESUMEN: La superación del veterano modelo corralesco y la imposición del paradigma teatral *all'italiana* supuso, en España, un proceso que discurrió paralelo a muchos otros debates ilustrados sobre la renovación de las artes escénicas. Este artículo tratará de recorrer el itinerario de dicho comportamiento arquitectónico, en el que se entremezclan influencias de la teoría y la práctica internacionales con estilemas dependientes de los inveterados usos autóctonos, que afectaron tanto al espacio teatral en todas sus dimensiones cuanto a la propia naturaleza de la ilusión escénica, la relación escena-sala o el comportamiento frutivo de las audiencias.

PALABRAS CLAVE: Teatro, espacio escénico, arquitectura teatral, Ilustración, España, siglo XVIII.

FROM THE INTERNATIONAL THEORY TO THE INDIGENOUS USES: THE THEATRICAL ARCHITECTURE IN SPAIN THROUGHOUT THE 18TH CENTURY

ABSTRACT: The overcoming of the corral de comedias and the imposition of the theatrical paradigm *all'italiana* assumes, in Spain, a process that runs parallel to many other Enlightened discussions on the renewal of the performing arts. This article will deal with this architectural behavior, involving many influences of international theory and practice mixed with remnants of the inveterate indigenous uses, affecting both the theatrical space in all its aspects as to the nature of the scenic illusion, the stage-audience relationship or the fruitive behavior of audiences.

KEYWORDS: Theatre, Stage Space, Theatrical Architecture, Enlightenment, Spain, Eighteenth Century.

Resulta sobradamente conocido el hecho de que el siglo XVIII acoge, a escala internacional, un movimiento de reforma general del teatro en todos sus frentes, reflejo de las inquietudes de una época marcada por el desarrollo de perspectivas complejas, y en algunos aspectos contradictorias, en cuyo seno se irán afirmando muchos de los presupuestos de la modernidad. Al igual que en lo tocante a la literatura dramática o a los aspectos performativos, a la definición de los géneros, a la dimensión político-ideológica o a las capacidades de comunicación social del teatro, el aliento intelectual de la cultura ilustrada incidirá en su materia arquitectónica, viéndose particularmente afectada la definición programática del organismo teatral.

En el seno de esta reflexión cobra singular importancia la dimensión significativa del espacio objetivo exterior: tanto el lugar teatral —el inmueble, su fábrica, su distribución interna y su articulación urbana— como el espacio escénico propiamente dicho —lugar propio del acontecer dramático y factor determinante del sistema de relaciones escena/sala—. Pero sería ingenuo, además de metodológicamente erróneo, pretender reducir el variado elenco de itinerarios por donde discurre este proceso únicamente a sus aspectos innovadores, pues la historia del teatro, y sobre todo la historia material del teatro, se revela como un devenir continuamente marcado por una suerte de histéresis¹ cultural, en tanto producto elaborado y reelaborado sobre sus propias bases.

El particular caso de la exégesis arquitectónica teatral española durante el Setecientos resulta especialmente interesante en este sentido, pues si en un primer momento se asiste a la coexistencia del inveterado modelo autóctono del corral con el moderno morfotipo *all'italiana*, la posterior hegemonía de este último se verá fuertemente contaminada por aquél; tanto desde un punto de vista estructural como en lo relativo a sus usos y funciones. Y, más aún, podrá comprobarse cómo los puntos fundamentales que animan el debate ilustrado sobre la determinación orgánica del artefacto teatral en Europa durante las últimas décadas del siglo XVIII (y que hunden sus raíces en el estrecho vínculo que el teatro establece con los movimientos literarios, filosóficos, estéticos y políticos de Las Luces) encontrarán en España eco efectivo durante buena parte del Ochocientos, lo que demuestra la viscosidad de tales argumentaciones y su perseverancia, a pesar de que la cultura, el sentido y el sentimiento teatrales de la sociedad y del momento histórico hayan cambiado.

El caso de las diversas propuestas tipológicas que se producen a lo largo de la centuria, sus asimilaciones y renuencias, resultan muy elocuentes en este sentido, pues reflejan de manera patente la estrategia dialéctica desarrollada por el ejercicio arquitectónico entre función y representación. Si bien la definición paulatina del modelo deriva, en primera instancia, de un interés empírico por el perfeccionamiento de las prestaciones del diseño en virtud de la optimización de categorías como visibilidad y acústica, el componente simbólico acabaría imponiéndose en no pocas ocasiones sobre las razones *positivas*, privilegiando la dimensión significativa del morfotipo final. Estas consideraciones generan unas posibilidades de lectura singulares a la hora de repasar las vicisitudes de la configuración del recinto del teatro, que, tal y como afirma Anne Ubersfeld «es lo que pone frente a frente a actores y espectadores en una correspondencia que depende estrechamente de la forma de la sala y de la forma de la sociedad» (1989: 110-111). El espacio teatral aparece, así, más como un problema que como un dato, una aporía indisolublemente unida al

¹ Tomo el término de las ciencias física y biológica, que definen la histéresis como «aquél fenómeno por el que el estado de un material depende de su historia previa» (DRAE, 1992: *ad vocem*).

horizonte en que surge y donde se integra, valioso para definir y debatir el problema de la relación entre la cultura y la sociedad.²

Hasta la irrupción de las propuestas toscanas en la corte, fundamentalmente bajo el reinado de Felipe IV, la única tipología arquitectónica concebida y diseñada en España *ex profeso* para el ejercicio teatral eran los corrales de comedias, pues tanto la monarquía como la aristocracia —a imitación suya— habían utilizado desde época medieval espacios preexistentes adecuándolos a las necesidades de la representación: patios, jardines, salones de protocolo... Parecería así que el proceso de adopción de la *sala all'italiana* da comienzo con la inauguración del Real Coliseo del Buen Retiro en 1640, una afirmación en absoluto categórica si tenemos en cuenta la temprana influencia de la experimentación ítalica en materia de arquitectura teatral, verificada en ciertos inmuebles cubiertos y con un vacío interior de perfil curvo, no vinculados directamente al círculo monárquico, como la valenciana Casa de Comedias de la Olivera, la Casa de Comedias de Córdoba o el corral de la Montería de Sevilla (1626).³

Sin embargo, a pesar de éstos y algunos otros «aparatos teatrales» precedentes y efímeros, se considera al regio coliseo —del que fuera responsable en buena medida de sus trazas el ingeniero, decorador y escenógrafo florentino Cósimo Lotti— como el primer ejemplar de edificio-teatro ortodoxo en el sentido moderno y completo del término: planta ultrasemicircular, sala desarrollada en altura a base de órdenes superpuestos compartimentados en palcos, con un escenario encuadrado por un arco de embocadura y privilegiado en altura y profundidad para albergar el complejo aparataje del régimen escenotécnico y del sistema escenográfico propios de la *escæna ductilis* barroca. Su fábrica e infraestructura aceleraron los cambios en los procedimientos teatrales, propiciaron el desarrollo de los juegos del ilusionismo mimético y decretaron la afirmación de comportamientos escénicos foráneos; una influencia que resultaría determinante al potenciar la separación decisiva entre el teatro cortesano y el teatro comercial de la época.

Sobre estos antecedentes, y como han apuntado diversos especialistas, en la raíz de las transformaciones verificadas en la determinación de una tecnología escénica y de una arquitectura teatral preferenciales se encuentra, probablemente, el concepto del espectáculo como privilegio (Viale Ferrero, 1988: 11), contribuyendo a crear el marco de un intencionado disfrute de la función estética a subrayar con el *aislamiento* de los detentores del poder del resto de la colectividad (Mukarovsky, 1973:21). En este sentido, cabría señalarse la relación entre el origen de la ópera, quizá el género más conscientemente ligado al nivel social de sus patronos, y la creación de un contexto espacial, material e instrumental conveniente a su representación (Annibaldi, 2001). A pesar de que una parte de la historiografía del teatro sugiere la correspondencia entre el progreso del arquetipo *all'italiana*, el perspectivismo escenográfico y el teatro musical, no parece poder afirmarse en términos absolutos una reciprocidad causa-efecto entre la fortuna de los géneros lírico dramáticos y la difusión de un determinado paradigma acerca de las convenciones de lugar teatral en su doble dimensión arquitectónica/escenográfica, si bien tiende a reconocerse que fueron las exigencias preformativas de dicho modelo espectacular las que estimularon la evolución del edificio teatral moderno al crear toda una serie de necesidades que establecían la *medida* en que éste contrastaba su propia validez.

2 «La práctica escénica es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos, y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales (textos, representaciones, hechos legislativos, compañías, público, preceptivas...) que, si bien generan ideología específica por sí mismos, se integran en un gesto ideológico global, el de la práctica como tal, resultante de las relaciones de fuerza entre estos actos» (Oleza, 1984: 9-10).

3 Véase al respecto los estudios de Lamarca y Morata (1840), Arróniz (1977), Oleza (1984), Sentaurens (1984), Gentil Baldrich (1987-88), De los Reyes (2003).

Así, desde Italia, verdadero foco irradiador de innovaciones escénicas, la actividad operística aparece estrechamente ligada a la construcción de teatros⁴ según un patrón centrado en la resolución satisfactoria de los obstáculos interpuestos por requerimientos técnicos constantes —visibilidad, acústica y operatividad/maniobrabilidad del escenario según los requisitos de la plantación decorativa y de la maquinaria (Pigozzi, 1980)—, lo que acaba por estandarizar un canon que, al margen de opciones particulares, acabaría convirtiéndose en una indiscutida convención cultural (Cruciani y Seragnoli, 1987). Una articulación de diversos materiales y componentes, un conjunto orgánico de tipologías arquitectónicas, funciones sociales, formas de la sala y de la escena, de elementos prácticos que asumen valores simbólicos cuya codificación acabaría erigiéndose en *forma mentis* hegemónica (Cruciani, 1999: 12).

El panorama español dieciochesco asumirá de forma un tanto abrupta estos principios y el siglo operará la difusión del teatro a la italiana no sólo desde el restringido y elitista círculo real al dominio de la explotación pública, sino también desde los géneros musicales y «de teatro» a todos los demás, en un proceso progresivo e inexorable. Un proceso en cuyos inicios intervienen, de nuevo, algunos de los más acreditados maestros italianos, protagonistas indiscutibles de los desarrollos formales y estructurales que a los que el artefacto teatral está siendo sometido en su avance hacia la sistematización del prototipo.

Varios elementos sirven de catalizador para la renovación del edificio teatral público en nuestro país, entre los que conviene recordar las motivaciones socioeconómicas, los usos teatrales con su paulatina disociación de las circunstancias festivo-celebrativas y su creciente aprovechamiento comercial, la disposición de audiencias cada vez más amplias hacia ciertas formas de espectáculo y, en estrecha relación con este último punto, la dinámica de los géneros, en donde sobresale la progresiva consolidación de la ópera como oferta de ocio según avanza el siglo (Madruga, 1999). Ciñéndonos a la Corte del Reino, que sería donde arrancó todo este movimiento y que actuó de pauta referencial para otros núcleos urbanos, se advierte una tendencia en la que los avances del teatro musical se acompañan con los progresos del artefacto teatral. Si por una parte «Madrid era, casi con toda seguridad, la única ciudad que en la España de mediados del siglo XVIII posibilitaba una carrera de compositor teatral con cierta continuidad», por otro lado «la corte y los teatros públicos constituían un binomio que permitía el sostenimiento de una actividad escénica que en otras partes de la península estaba sometida a las prohibiciones de autoridades religiosas ante la supuesta inmoralidad de los espectáculos» (Leza, 2012: 121).

En estas condiciones la corte española del Setecientos profesa una señalada atención hacia la arquitectura teatral que hace que los edificios destinados a dicha actividad experimenten una completa transformación. Así, a lo largo del siglo XVIII, los principales Sitios Reales contaban con su propio teatro, y en la principal población del Reino, por extensión, también se procedía a una profunda remodelación artística de los viejos espacios escénicos al dictado del patrón europeo (Tovar, 1987: 229). Será durante el primer tercio del Setecientos cuando los principales corrales de la ciudad se remodelen, actualizándose, en coliseos a la italiana. La labor del Marqués de Scotti —ministro plenipotenciario del Ducado de Parma, encargado de la protección del teatro italiano— a favor de la ópera⁵

4 El propio Cosimo Lotti aparece relacionado con el desarrollo de la arquitectura teatral y la escenografía para los incipientes espectáculos líricos —*veglie, feste teatrali, intermedii, opere in musica...*— en ámbito toscano e incluso romano, siendo el responsable de la realización material de *La Selva sin Amor*, que supuso la introducción en España del melodramma toscano (Withaker, 1984 y Chaves Montoya, 2004).

5 «Más allá de su consolidación como género, la ópera ejerció una influencia notable sobre distintos aspectos de la cultura, la sociedad y la música española del Setecientos. Su vinculación a las cuestiones de representación del poder

y su expansión desde la categoría de entretenimiento áulico a otros círculos sociales, la influencia de Filippo Juvarra en materia de arquitectura teatral o la huella dejada por la presencia y actividad de Farinelli no se pueden obviar en este proceso.

La influencia de Carlo Broschi, *Farinelli*, para el espectáculo cortesano del XVIII español no sólo incide en el devenir del género operístico en la corte española, sino también en materia de escenografía e incluso de arquitectura teatral, como se verifica en el caso del segundo Teatro de Aranjuez. Santiago Bonavia traza y dirige la construcción de una sala teatral en el Real Sitio de Aranjuez en 1737, año de la llegada de Broschi a la corte, donde desarrollaría parte de su actividad lírica. El local es reedificado, tras el incendio declarado el 16 de junio de 1748, por el mismo Bonavia, y en su diseño intervendrá de forma decisiva el cantante italiano, quien colaboró estrechamente con el arquitecto (Pedraza, 1987: 19). Es lógico suponer que la experiencia práctica del *castrado*, acumulada durante sus actuaciones en los mejores teatros de la Europa del momento, beneficiase a la fábrica y a su infraestructura técnica con la incorporación de los últimos adelantos al respecto. Tanto debió de ser así que la notoriedad de este coliseo trascendió internacionalmente, según se deduce de las palabras del célebre viajero y autor de novelas góticas William Beckford, quien al visitar España en 1795 se molestó en indagar acerca del local, que para entonces ya había desaparecido.⁶

El Coliseo del Buen Retiro también es reformado por esas mismas fechas, concretamente en 1738, conforme a la tipología canónica según un diseño que es posible identificar con las plantas del *teatro de Madrid* publicadas por Victor Louis en 1782 y por Durand en 1800, en donde parece observarse la desaparición de las referencias corralescas⁷ y del que, en 1758, aseveraba el propio Carlo Broschi en su *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro* (1758), «sin exageración alguna se puede muy bien asegurar que en Europa no hay Teatro que iguale al de la Corte de España, por su riqueza y abundancia del Scenario y vestuario, y demás correspondiente al servicio del mismo» (apud Morales, 1972: 19). Precisamente sería también a partir del nombramiento de Farinelli como director del real teatro cuando el edificio se recompone y se relanza su actividad, «llamada a convertirse en un auténtico mito europeo» (Torrione, 2000: 226), asumiendo un protagonismo evidente la ópera en su programación hasta que en 1758 —con la muerte de la reina Bárbara de Braganza— comenzara su declive. Sin embargo, todavía en 1776, Ponz dirá de él:

El Teatro del Retiro es fábrica grandemente adaptada à las magnificas operas
que en él se cantaron en tiempo del señor don Fernando VI (...). La scena es

en un contexto cultural como la Corte tiene importantes derivaciones (...). Desde un punto de vista productivo, la ópera supuso un reto para ensayar modelos de gestión que combinaron la participación municipal y la intervención de la Corte en las celebraciones festivas de la monarquía. En el aspecto material, la renovación de los espacios teatrales, la mejora técnica y los avances escenográficos fueron siempre un objetivo asociado a los géneros musicales» (Leza, 2003: 1692).

6 «I inquired after a remarkable room in this palace, called in the plan *Salon de los* (sic) *Funciones*, and vulgarly *El Coliseo*. (...) here Ferdinand and Barbara, the most musical sovereigns, used to melt in ecstasies at the soft warblings of Farinelli and Egiziello—but alas! the scene of their amusements, like themselves and their warblers, is no more. Not later than last summer, this grand theatrical apartment was divided into a suite of shabby, bandboxical rooms for the accomodation of the infant of Parma. No mercy was shown to the beautiful room» (Beckford, 1834: 372).

7 A pesar de la descripción que de él hace Francisco Asenjo Barbieri en su «Prólogo histórico» a la *Crónica de la ópera italiana...* de Carmena y Millán a partir de documentación contemporánea: «constaba éste de una platea con taburetes, bancos, gradas, bancos de patio, y patio: sobre ella había tres suelos; el primero con cuatro aposentos (palcos) á cada lado, y en el frente la llamada cazuela de las mujeres, el segundo suelo con el mismo número de aposentos á derecha é izquierda, y en el medio la Luneta de SS. MM.; el tercer suelo con otros cuatro aposentos por banda, y al frente la Luneta alta, destinada por lo regular á la servidumbre de Palacio: finalmente, había debajo de la cazuela tres aposentos más, conocidos con el nombre de alojeros» (Carmena, 2002, XLIX-L).

espaciosísima.⁸ Se conservan muchas telas de las que en aquel tiempo se pintaron con gran propiedad. Aunque el semicírculo del teatro non es de los mas grandes, era suficiente para colocar en sus aposentos à todos los ministros, grandes, embaxadores, y demas dependientes de la Real Familia, siendo tambien la platéa capaz de mucha gente (1793: 294).

Un año antes de que lo hiciese Farinelli, llegaba a Madrid el arquitecto Filippo Juvarra, cuyo sello quedó plasmado tanto en el proyecto para el solar de la Cruz —que no pudo realizar debido a su muerte el 31 de enero de 1736— como en la adaptación que de éste realizara Pedro de Ribera para un teatro en la madrileña plaza de Matute, lo que vendría a demostrar el «notable carácter prototípico» de la ideación juvarriana.⁹

Pero la influencia italiana en materia teatral, lejos de quedar ahí, se aprecia en las trazas de Sacchetti para el irrealizado teatro del Palacio Real y en las de Bonavia¹⁰ para la remodelación del Coliseo del Buen Retiro. Incluso las propuestas y obras de arquitectos franceses en el entorno cortesano (Jaime Marquet en el Teatro de Aranjuez, 1767¹¹ y en los de El Escorial y nuevo de El Pardo, 1770) serán de corte italianizante. El ascendiente de esta tipología y la preeminencia de que disfrutó se ven revalidados por su inclusión en el inédito *Tratado de arquitectura civil* realizado por José de Hermosilla durante su pensionado en Roma (Rodríguez Ruiz, 1985), así como por su adopción propedéutica desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La transformación tipológica que el edificio teatro sufre en la España del Setecientos supuso la difusión al teatro público del canon internacional normalizado y previamente introducido en el marco cortesano, además de la proyección de su infraestructura técnica desde el dominio lírico hasta los géneros dramáticos, en el esfuerzo ilustrado por regularizar las prácticas dramáticas autóctonas; un esfuerzo en el que la transformación de las propias infraestructuras escénicas jugó un papel, al menos teórico, substancial:

(...) porque dentro de una forma, o figura obal, acompañada de una Arquitectura no despreciable, hay un Vestuario o Scena de regulares dimensiones que franquea un Foro¹² suficiente, quando es menester; un Proscenio, o Tablado, no estrecho; espacio para los bastidores, o Machinas colaterales: sitio arriba y abaxo para las tramoyas; y en fin, las demás comodidades que necesitan los que representan y los que oyen (Montiano y Luyando, 1753: 31).

Si un argumento pudiera identificarse como el *punctum dolens* del debate arquitectónico sobre el edificio teatral en el siglo XVIII, éste sería sin duda la definición del perfil de

8 Llama la atención la amplitud de la escena, y sobre todo la profundidad del foro «prolongada por un arco robusto y una puerta que se abría hacia los jardines el retiro, [que] permitía fingir fuegos e introducir en escena comparsas de 40 figurantes a caballo» según se desprende de una carta escrita por Farinelli al conde Sicinio Pepoli el 14 de noviembre de 1739. Sobre la cantidad y excelencia de la infraestructura escénica instalada y empleada en las funciones del Coliseo, las memorias e informes contemporáneos coinciden en destacar «la profusión de máquinas en el foso y contrafoso de la mejor calidad conocida para uso de teatros», en palabras de Felipe Fontana, conserje del Coliseo, en 1792 (apud Torrione, 2000: 40).

9 Véanse al respecto los estudios de Allen (1983: 113) y Fernández Muñoz (1985: 52).

10 No debe confundirse a este arquitecto con el tramoyista boloñés Santiago Bonavera Campana, conserje del Coliseo del Buen Retiro bajo el reinado de Fernando VI a partir de 1746; un error en que han incurrido varios estudiosos siguiendo a Emilio Cotarelo y Mori (1917: 128).

11 Edificio exento y autónomo, ubicado en la calle de San Antonio, que rompe con la tradición precedente al segregarse de la fábrica palaciega y no incluirse entre sus dependencias.

12 Desde 1732 el *Diccionario de Autoridades* define foro como la parte más alejada del público donde se dispone el fondo pictórico y mudable del escenario: «en las comedias de mutaciones es la parte más retirada del teatro, que se forma de bastidores en perspectiva: *Theatrale forum, theatralis fons interior*» (1963-64: *ad vocem*).

la sala y de su vacío interior. Una controversia que se adhiere a la querella entre antiguos y modernos en la que no faltaron planteamientos arqueologizantes, defensas al continuismo de la tradición y alguna que otra aportación heterogénea.

Merece aquí detenerse en una subvariante de la planta en herradura que circuló a lo largo de los tres primeros tercios del siglo por diversos países del continente¹³ propuesta por la célebre saga de los Bibiena. Desestimando tanto la formulación ovooidal brindada por Fontana como las organizaciones en «U» de ascendencia manierista, Ferdinando y Antonio Galli da Bibiena primero y más tarde otros miembros de la familia definen una tipología planimétrica en campana, que en realidad no es sino una variante de la estatuida sala *all'italiana*, de la que toma todas sus características. La figura mixtilínea que adopta,¹⁴ como una solución tendente a disolver la rígida relación sala-proscenio soldando ambos sectores, atestigua, además, la exigencia empírica de resolver los obstáculos visuales y acústicos, dada la presunta *fonicidad intrínseca* de la propia configuración formal de la campana. La reforma bibienesca se ha interpretado como demarcación y límite de la experimentación tardobarroca (Tafari, 1976: 34), y su impronta de hecho se prolongó durante el Setecientos europeo no sólo a manos de los miembros de la propia familia, sino a través de otros muchos proyectistas que la tomaron como punto de partida para sus respectivas ideaciones teatrales. Así fue como llegó a España, a través de la reconsideración que de ella hiciera el propio Filippo Juvarra en su proyecto para el teatro del Palacio Real de Madrid (según se advierte en la planta copiada por Alfonso Rodríguez)¹⁵ de hacia 1736, manteniendo su vigencia en el pensamiento arquitectónico hasta 1772, cuando Juan Milla lo aplicó en el vacío interior de las gradas —si bien sometido a un esquema formal en elipse truncada inscrita en un rectángulo— al diseño de un «Teatro para las Comedias españolas» que resultaría ganador del segundo premio de segunda clase de la Academia de San Fernando.¹⁶ De esta tipología campaniforme también puede encontrarse un ligero, aunque evidente, rastro en las curvas empleadas en los teatros principal de Zaragoza y Barcelona,¹⁷ o, ya iniciado el siglo XIX, en el trazado elíptico de Salvador Escribá para la Academia de San Carlos de Valencia (Melero, 1994: 243). Cabría mencionar, como un último testimonio, los diseños anónimos —aunque tradicionalmente atribuidos a Silvestre Pérez recientes investigaciones vinculan su autoría al maestro de obras Mateo Garay (Balsalobre, 1997: 104-09)— remitidos a la Academia de San Fernando para su censura¹⁸ en 1807, que no fueron aprobados dada su acampanada adscripción formal barroca, consi-

¹³ Los Bibiena representan uno de los casos más famosos de un grupo de artistas unidos a través de la actividad profesional familiar que se pasa entre sí los secretos de la práctica del oficio, los trabajos y los encargos durante más de un siglo, supeditando la afirmación individual de sus componentes a la identidad estilística de la familia y demostrando una sorprendente permeabilidad para asumir interferencias recíprocas (Biggi Chiarot, 2002-2003).

¹⁴ Sirvan como ejemplo los edificios del Teatro Filarmonico de Verona (1729), Teatro Comunale de Bolonia (1756-63), Teatro Scientifico de Mantua (1767-69), Teatro Quattro Cavalieri de Pavia (1773) o el fastuoso Teatro del Margravio de Bayreuth (1748) entre otros.

¹⁵ Conservado en el Archivo General de Palacio (plano n. 101).

¹⁶ Los documentos originales se conservan en el Gabinete de dibujos y planos de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, bajo la signatura A-3278/3280. Véase al respecto «Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1753-1831» (Rodríguez Ruiz, 1992).

¹⁷ «Ejemplos de teatros del XVIII en los que la estructura de la sala se mantiene a través de sucesivas reformas» (Graells, 1985: 48).

¹⁸ La Comisión de Arquitectura se crea el 22 de marzo de 1786 como un órgano de la Academia de Nobles Artes de San Fernando encargado, entre otras labores, de someter a aprobación por consenso de sus miembros la calidad de los proyectos arquitectónicos de orden público o privado de cierta relevancia a realizar en el reino: «La creación de la Comisión de Arquitectura no se realizó de una forma improvisada. Fue una necesidad urgente pero meditada racional, progresiva y metódicamente en la Academia. Era la consecuencia lógica de la existencia de un programa, que no afectaba tan sólo a las Bellas Artes, sino a múltiples aspectos políticos, sociales y económicos de la realidad de la España de la época» (García Melero, 1992: 295).

derada a comienzos del XIX imperfecta «porque la forma mixtilínea de la planta interior del teatro no es la que corresponde a este edificio».¹⁹ La comisión de Arquitectura de la Academia de Nobles Artes se hacía eco así de un argumento esgrimido internacionalmente desde hacía tiempo que consideraba decididamente inactuales las salas bibienescas o afiliadas a sus fórmulas (Ricci, 1989: 804).

Naturalmente, todo este comportamiento arquitectónico también afectó a los veteranos corrales madrileños, según una línea en que se han visto los progresos de una nueva concepción del arte dramático que el reformismo dieciochesco se proponía imponer sobre la consuetudinaria tradición aurisecular y gracias a la que los estatutos espaciales, frutivos y performativos del teatro a la italiana pasarían a ser dominio de mayorías. Transformando las estructuras físicas del lugar teatral se pretendían desarticular las prácticas corralescas tanto en lo relativo al decoro del arte escénico (material e interpretativo) cuanto a las condiciones del público²⁰ y, en consecuencia, a su actitud con respecto al espectáculo. Sin embargo, los hábitos heredados estaban excesivamente arraigados, así como los códigos teatrales a que respondían, tanto en lo relativo a las conductas sociales como a la dramaturgia o a la utilización del espacio en que ésta se articulaba, de manera que el proceso será lento y los cambios graduales. Sirvan como ejemplo las remodelaciones *en moderno coliseo* de los teatros de la Cruz (1743) y del Príncipe (1745) en Madrid, cuya planta dieciochesca previa puede conocerse gracias a sendos planos trazados por Pedro de Ribera en 1735 al hilo de una evaluación pericial para su reforma.²¹ Una reforma que, sin embargo, no llegó a eliminar del todo la personalidad de su estirpe:

En cuanto a lo material de los dos edificios —diría Ponz en la década de 1790—, si se comparan con los verdaderos patios ó verdaderos corrales que había antiguamente, se pudieran llamar magníficos; pero en realidad son defectuosos, particularmente el de la Cruz, que se hizo primero. En el del Príncipe se enmendaron ya algunos defectos; y como para llegar a lo bueno se va siempre por grados, es de creer que si ahora se hiciese otro en paraje mas desembarazado que el de la Cruz, fuese ya correspondiente a una Corte como Madrid. Nada se debería alterar por lo que toca a las partes de que constan interiormente como son balcones, gradas, barandillas, luneta y patio; porque debe ser una distribución peculiar nuestra, algo parecida a la de los teatros antiguos (Ponz, 1988: 178-179).

En el caso concreto del Teatro de la Cruz, se encarga el diseño de su transformación a Filippo Juvarra (1735), aprovechando su presencia para realizar el proyecto del nuevo Palacio Real (Viale Ferrero, 1970: 82-83). Sin embargo el edificio adolece de una mistificación de referencias autóctonas, como puede comprobarse en los planos que se conservan (realizados a partir de las trazas de Juvarra por Manuel Martín Rodríguez)²² donde pare-

¹⁹ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 140/3 (3-XII-1807).

²⁰ «Tomar la forma a la italiana (a partir de los años cuarenta), cerrar el espacio dramático con un telón de boca, cubrir el local de la representación que era el corral, dio pie a cambios en la iluminación, en la forma de representar y en los medios que se emplearon para producir los efectos de verosimilitud en la puesta en escena. Hasta que se cerraron los teatros, a menudo como resultado de tener que reedificarlos tras un incendio, no se dio el efecto de la perspectiva en escena, algo que ya se producía en las representaciones palaciegas. De forma excepcional se habían llevado durante el siglo XVII a los corrales, las bambalinas y los bastidores que se empleaban en las funciones de palacio. En el siglo XVIII será habitual su uso a partir de la reforma del conde de Aranda, ya en los años sesenta» (Álvarez Barrientos, 1999: 69).

²¹ Archivo de Villa de Madrid, Secretaría: 3-135-8. Puede encontrarse información complementaria sobre la morfología y disposición de estos locales a través de los esquemas de localidades realizados en 1785 por José Antonio Armona y Murga (1988), así como en los esbozos contenidos en su fondo documental conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 18.474).

²² Colaborador suyo y académico, lo que certifica la recepción de tal propuesta en San Fernando. El edificio será reformado en 1784 por Juan Pedro Amal —de formación francesa—, respetando la concepción juvarriana y asimismo acreditado profesor

cen pervivir una suerte de alojeros, así como la diferenciación de accesos para diferentes tipos de localidades —diferenciación social y sexual de los asistentes—, tan típica de los corrales, que aparece incorporada a través del sistema de escaleras (Fernández Muñoz, 1988: 67). El teatro del príncipe, que ocupaba el solar del antiguo corral homónimo, se remodela en 1745 según unas trazas tradicionalmente atribuidas a Sacchetti en la que incorporando elementos muy modernos, como los palcos de trazado radial o las escaleras en los hombros de la sala.

En las construcciones de nueva planta el proceso resulta similar, pues tiende a establecerse un modelo basado en la alianza de la disposición más elemental de la sala *all'italiana* divulgada por la práctica arquitectónica europea con las circunstancias protocolarias autóctonas de la representación, instituyéndose una pauta que se extenderá hasta las primeras décadas del siglo XIX. Sirva como ejemplo el Coliseo de los Caños del Peral, levantado entre 1737-38 para representaciones operísticas según proyecto atribuido a Virgilio Rabaglio.²³ Se conservan unos planos que muestran el estado del edificio en 1788, cuya traza mantiene en su diseño la tertulia, la cazuela para mujeres²⁴ y el aposento para los representantes de la ciudad característicos de los corrales, así como los accesos diferenciados a las diversas localidades. Conviene insistir, una vez más, en que aunque estos teatros se asientan sobre las premisas del canon italiano, no renuncian del todo a los hábitos de tradición nacional, una cuestión de la que ya se apercibieron observadores de la época. Concretamente Luigi Riccoboni, en sus *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, describe la sala tras su apertura como «très grand & très magnifique, dans le goût des Théâtres d'Italie, en conservant cependant quelques-unes des parties de leur ancienne forme» (1738: 63).

Esta fórmula dominará, con matices más o menos evidentes, la construcción de otras fábricas teatrales en el resto de España, todas ellas reformadas o erigidas de nueva planta a partir de la segunda mitad del XVIII. En este caso se encontrarían la Casa de Comedias de Oviedo; los teatros viejos de Burgos (teatro de la Puebla), Toledo o Bilbao (1799); la Casa de les Comedies dependiente del Hospital General de Barcelona, reformada en 1760 para aumentar su capacidad y reedificada en 1778 tras un incendio y el Teatre de la Santa Creu (1789); el Teatro de Cádiz (Constantin, 1768); el de Zaragoza (1779); el Real Coliseo del Alcázar de Jerez de la Frontera (1780); el Teatro de Málaga de Mazzoneschi (1793); el teatro cómico de Sevilla (1794, más tarde llamado Principal).

Aunque el teatro, como lugar y como espectáculo, es reconsiderado en su significado, transformándose sus contenidos ideológicos y sus valores formales, no encuentra una traducción material significada en nuestro país. Frente a las claras influencias y manifestaciones detectables de este revisionismo que, tanto de orden especulativo como a nivel práctico, se produjeron en la segunda mitad del siglo XVIII en Europa al calor de la inquietud renovadora de la Ilustración, nuestro país no acusa en la experiencia constructiva del artefacto teatral su verdadera dimensión. Sin embargo,

y académico (Bottineau, 1986: 281).

²³ Aunque tradicionalmente asignado a J. B. Galluzzi y S. Bonavia (Diana, 1850), Carlos Sambricio atribuyó el proyecto a Virgilio Rabaglio (1972: 321), opinión que recoge y comparte Fernández Muñoz (1988: 59-60). Véase, asimismo *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de Los Caños del Peral* (Doménech, 2005: 143 y ss.).

²⁴ En el artículo VIII del *Reglamento de 1786 para el mejor orden y policía del Teatro de la Opera* aparecen explícitas prescripciones relativas a dichas zonas de localidades, así: «La cazuela, en que no podrán entrar los hombres, se establecerá enteramente según el uso de los teatros españoles con barandilla cerrada, y de altura conveniente, y con solo la diferencia de que para la disposición del Coliseo de los Caños se pondrá con entrada separada, y abrazará la mitad de la sala, quedando con separación la otra mitad para la tertulia, á la que, como tampoco á las lunetas, podrán admitirse las mujeres» (19-1-1787).

el hecho de no tener una aportación original al debate ilustrado de la definición del tipo de teatro burgués no quiere decir que la arquitectura teatral española se mantenga al margen de lo que más allá de nuestras fronteras se está transformando. Por el contrario el campo de la arquitectura teatral en España podría ser un ejemplo privilegiado de incorporación de unas experiencias, soluciones y doctrinas con las que a lo largo del siglo XIX arquitectos y escenógrafos van a desplegar una enorme actividad productiva (Solà, 1985: 16).

La Academia de San Fernando se preocupó por estar al corriente de una polémica que no hacía sino mostrar otra faceta más de la querella entre antiguos y modernos, sobre la autoridad de la tradición o de las posibilidades creadoras del momento. Este proceso enmarca toda una controversia teórica de alcance internacional que cobra una especial magnitud a partir de la década de 1760, cuando ve la luz una larga serie de tratados programáticos sobre la definición tipológica del edificio teatral, liderada por Francia e Italia, que alcanzará las primeras décadas del Ochocientos prolongándose a través de la literatura especializada. Tales escritos registran una preocupación común por definir la forma básica del diseño del recinto teatral en su interés por resolver la función práctica del espacio de la representación y por normalizar las leyes de su trazado, estableciéndose dos criterios bien distintos en cuanto a las soluciones formales empleadas que, por consiguiente, derivan en connotaciones simbólicas diversas.

Por un lado se encuentran los tratadistas *neovitruvianos* ligados a la ética restitutoria de la antigüedad clásica y vinculados a la reflexión sobre la naturaleza del teatro como fuente y ejemplo de virtudes públicas, su influencia en el progreso y en la felicidad social. La asociación establecida por la Ilustración entre felicidad y bien común conocería su traducción más activa, precisamente, en el fomento de la cultura y la instrucción, ámbito en donde el teatro asumía un papel sobresaliente (Sala Valldaura, 1994: 176). Esta opción, encabezada en la órbita italiana por Arnaldi y abanderada por Francesco Milizia (junto con Vincenzo Ferrarese, autor de los planos de su teatro ideal), es secundada en la órbita francesa por C. N. Cochin, E. L. Boullée o C. N. Ledoux, artífice del Teatro de Besançon (1775-84), la única sala anfiteatral construida en esta época.

Ya Voltaire (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, 1748) había reclamado salas donde «tous les spectateurs doivent voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés» (1778: 199), según una tendencia crítica que se proyectaría en el futuro enfrentando los usos derivados del grado de implantación de la tradición barroca con las visiones reformadoras de una nueva poética formal clasicista. Al insistir las propuestas de esta última en recuperar la tradición grecolatina del hemiciclo como sistema de democratización audiovisual,²⁵ manifiestan una vocación elocuente hacia los contenidos éticos

²⁵ Esta postura está íntimamente ligada a la temperatura ideológica de la época, pues ni siquiera el ejercicio filológico-arqueologista del Humanismo, al rescatar la morfología grecolatina para el teatro, había contemplado un radical desbaratamiento del orden social establecido. Así por ejemplo Sebastiano Serlio, uno de los primeros autores comprometidos en los aspectos materiales de la *renovatio* teatral, al describir las características del morfotipo ideal, incide en la puntualización de las jerarquías en las localidades asignadas a los espectadores según su categoría nobiliaria. No obstante, y a pesar de que algunos autores dieciochescos radicalizarán su postura al respecto, no debe perderse de vista el hecho de que otros como Ledoux, a pesar de estar implicado en esta reacción formal, no se deciden a descomponer el ceremonial mundano sino que se limitan a confirmarlo por otros medios: «J'ai cherché d'ailleurs à contenter tous les états; ceux qui occupent les premières places dans la Province, auront des loges particulières avec une chambre à cheminée; l'amphithéâtre sera meuble par les femmes les plus riches, les secondes par les particuliers qui composent le second ordre; le parterre, en fin, par ceux qui payent les moins mais qui seront mieux traités et mieux placés qu'on fait jusqu'au présent. L'ordre general y gagnera» (Ledoux, 1804: 133). Véase, sobre este punto, *Del símbolo a l'espectacle. Teatres de la Il·lustració a l'eclecticisme* (Graells, 1999).

—igualitarismo humanitario— y cívico-pedagógicos —teatro como espejo de moralidad y escuela de costumbres—²⁶ de las Luces.

En consecuencia, este nuevo tipo de organización interna comportaba una transformación de las conductas sociales al desbaratar el ceremonial mundano establecido por la arraigada ordenación de los aforos de ascendente barroco, afectando, por tanto, a parcelas de la fruición misma. El *Trattato completo, formale e materiale del Teatro* de Francesco Milizia, obra largamente conocida en la Europa contemporánea, compendia en buena medida las aspiraciones y consideraciones que alimentan esta orientación crítica de los círculos neoclásicos. En ella se reclaman como requisitos cardinales necesarios en el teatro los principios de solidez, comodidad y conveniencia. La mezquindad de unos materiales de construcción que hacen de los teatros pasto frecuente de las llamas o la ruina, y la irregularidad de las salas, que no garantizan la optimización visual y sonora, revelan la axiomática perfección de los testimonios de la antigüedad, cuyos vestigios constatan su solidez y cuya forma semicircular —de «admirable simplicidad»— consiente a todo el aforo disfrutar del espectáculo en idénticas condiciones. Por último, y en lo tocante a la conveniencia, la censura tanto física como moral al consuetudinario sistema de palcos hace evidente el hecho de que la crítica ilustrada más vanguardista ve en el modelo teatral barroco un reflejo del régimen que pretendía demoler (Tafuri, 1976: 34). Todavía durante los primeros decenios de 1800 no faltan propuestas, como las de Giovanni Antonio Antolini para el proyecto de Teatro del Foro Bonaparte de Milán (1800),²⁷ Tommaso Carlo Beccega (1817) o Jean Nicolas Louis Durand —para quien «si en los teatros antiguos se esforzaron en reunir todas las ventajas, parece que en los teatros modernos se ha procurado reunir todos los inconvenientes»²⁸—, encaminadas a rescatar el modelo grecolatino, bien que dicha orientación aparece paulatinamente superada, aunque en el particular caso español se prolongará —al menos a nivel proyectual— a lo largo de toda la primera mitad del siglo XIX.

Por otro lado destacan aquellos autores centrados en la resolución empírica de los obstáculos planteados por los imperativos técnicos de la arquitectura del momento y el avance de la ciencia como, entre otros, el conde Francesco Algarotti, el caballero de Chaumont o Pierre Patte. Requerimientos de viabilidad acústica y practicabilidad óptica —así como la adecuada capacidad para acomodar mayor número de espectadores en mejores condiciones— cimentan un pensamiento crítico ajustado en torno al estricto funcionalismo arquitectónico, racional y metódicamente justificado, apoyándose en los avances científicos que sobre tales disciplinas se habían desarrollado, entre los que resultarán de enorme importancia, por ejemplo, Nollet y sus *Lecciones de física experimental* (1743-48). De tal manera que, si bien resulta una tendencia derivada de la tradición que

²⁶ Una cuestión directamente derivada del pensamiento clásico, así en *Las ramas*, Aristófanes escribirá «Respóndeme, ¿por qué hay que admirar a un poeta? / Por la destreza y los consejos, porque hacemos mejores / a los hombres en las ciudades» (apud Tatarkiewicz, 1987: 83). Ha de destacarse, en este sentido, la tendencia general de la crítica ilustrada hacia la subordinación en el teatro de los valores estéticos a los morales, en la línea de lo aseverado por Platón en la *República*. Esta reverencia al *utile-dulce* —principio enunciado también bajo las fórmulas *docere-delectare* o *prodesse-delectare*— trascenderá en no exiguas consecuencias formales, tanto de carácter literario como arquitectónico, escenográfico/escenotécnico, performativo, etc. (Checa Beltrán, 1998).

²⁷ [Proposta] *Al Comitato di Governo della Repubblica Cisalpina*, 16 dicembre 1800; Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bolonia; signatura: Ms. A. 1328a); respecto a la parte gráfica de esta propuesta (*ivi.*: Collezione dei disegni n.º 1342, tavs. XIII y XVIII). Para más información véase *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese* (Tamburini, 1984: 23-38).

²⁸ «Dedicados únicamente a la diversión, estos edificios deben estar dispuestos de tal manera que se pueda gozar de ellos en toda su extensión y sin ningún tipo de molestia e inquietud, que es lo que se busca en ellos. Los teatros antiguos reunían perfectamente todas estas condiciones: unas gradas dispuestas en semicírculo y coronadas por una soberbia columnata, ofrecían una cantidad de sitios desde donde cada uno podía ver y escuchar bien» (Durand, 1981: 139).

había promovido el perfeccionamiento teatral barroco,²⁹ también supone una censura metódica a las contradicciones estipuladas durante el Setecientos no sólo por la saga de los Bibiena sino también por la tradición clásica y vitruviana.

Algarotti, por ejemplo, propone mermar el empaque ornamental de las estructuras de la sala para evitar distorsiones e interferencias sonoras, y las precisiones científicas de su argumentación le llevan a impugnar propuestas anteriores como las analogías fónicas de las plantas en campana formuladas por los Bibiena.³⁰ Sin embargo, su planteamiento defiende los palcos como base de la permeabilidad arquitectónica que caracteriza al edificio teatral, aunque aboga por la liviandad de las estructuras y las separaciones entre ellos, a base de pequeños apoyos y elementos divisorios ligeros, para que nada impida la visión y para integrar al espectador en el propio espectáculo (Algarotti, 1989. 81-82). En el seno de este debate, el régimen de palcos configurados a manera de balconillos calados tuvo sus defensores incluso entre ciertas voces críticas españolas. Así, García de la Huerta especula en 1787 sobre la idoneidad de este sistema, aduciendo que los palcos «si estuvieran abiertos y con meras verjas de madera por la parte anterior y las dos laterales, pues ni comerían, por decirlo así, la voz, como lo hacen al presente, siendo aposentillos cerrados, y no ocasionarían eco», añadiendo además otras razones de orden moral, como que «fuera de este útil traerían el de frenar a los que en ellos asisten de algunas licencias a que están expuestos y en que se incurre no pocas veces» (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 6482-83, ff. 89-94).

Junto con Algarotti, quizá sea Pierre Patte, dada la proyección internacional de su obra, el más conspicuo representante de esta tendencia, con su *Essai sur l'architecture théâtrale ou De L'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique...* (1782). En su pretensión de fijar un tipo ideal desde categorías ópticas y acústicas, optará por el trazado de la sala como una elipse truncada a un tercio desde el proscenio basándose en las experiencias seicentistas de Carlo Fontana.³¹ La inspiración italiana también está presente en el Gran Teatro de Lyon de Soufflot —1753, sobre el modelo del Regio de Turín, que había conocido gracias a su viaje por Italia— a pesar de la división tripartita de la platea típicamente francesa en parquet, *parterre* y anfiteatro.

La concepción moderna de la sala teatral adoptará prevalentemente, y con las variantes atendidas, la sala ultrasemicircular, en forma oval o de elipse longitudinal —propuesta gala: Teatro de Burdeos, Victor Louis, 1777-1780— así como de herradura con los brazos más o menos prolongados —cuyo máximo exponente será la Scala de Milán:

29 Conviene señalar en este punto, y en relación con el ámbito hispano, obras como la del padre Juan Caramuel quien dedicará, aunque tangencialmente, algunas páginas de su *Architectura civil recta y obliqua* (1678) a la acústica, concretamente en el artículo v del tratado vii (Bonet Correa, 1984), donde aconseja seguir las disposiciones y observaciones de Athanasius Kircher, tanto en su *Musurgia universalis sive Ars Magna consoni et dissoni* (obra de 1650) como en su *Phonurgia Nova* (1673), considerado éste como el primer libro dedicado enteramente a la ciencia acústica. Sobre la relación de Caramuel con A. Kircher véase el trabajo de Ramón Ceñal (1982). En cualquier caso la autoridad de Kircher en materia de acústica se prolongará hasta entrado el Ochocientos, apareciendo como refrendo de autoridad incluso en las disertaciones académicas correspondientes a la Sección de Arquitectura de San Fernando, de tal manera que, por ejemplo, Antonio Conde se referirá explícitamente a la «Musurgia de Kirker (sic), t. 2, p. 228»: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (legajo 310-28/3: f. 22, nr).

30 «Ma senza dare gran travaglio alla Geometria hanno finalmente prescelto fra tutte le figure quella della campana, che piace loro di chiamar fonica. La bocca della campana risponde alla imboccatura della scena; e il palchetto di mezzo viene ad esser posto colà, donde nella campana è sospeso il battaglio. Quale sia il fondamento di così raffinata invenzione, è facile a vedersi: la similitudine cioè, o l'analogia, che immaginarono doversi trovare tra il suono reso della campana, e la figura della campana medesima che il rende. Ma (...) ciò potrebbe solamente esser creduto da coloro, che sostentavano, come colui ch'era nato sotto il segno dell'Acquario dovea correre di gran pericoli in acqua» (Algarotti, 1989: 76-78).

31 Todavía en 1844 el arquitecto Matías Laviña cita expresamente la obra romana de Fontana, junto con el San Carlos de Nápoles de Medrano y el de la Reggia de Caserta de Vanvitelli, como modelos ejemplares de sala teatral en sus argumentaciones frente a la Academia de San Fernando (legajo 308-35/3: f. 17).

G. Piermarini, 1778—, desarrollada en altura a base de órdenes de palcos que, en el caso italiano aparecerán separados unos de otros por medio de tabiques³² y en el caso galo se convertirán en balconadas continuas, que han llegado a identificarse como nota distintiva del teatro *a la francesa*. A pesar de sus divergencias, ambos procedimientos coinciden en subrayar la privatización de las localidades y a significar la individualidad privilegiada de los palcos, construyéndose así un sistema de relaciones jerárquico, perfectamente estructurado en razón de la posición social y el nivel económico. No hace falta insistir en que será ésta la opción prevalente en la arquitectura teatral, pasando a detentar una función significativa más allá de la propia función práctica, puesto que su disposición se convierte en señal de identidad y cualifica al recinto como espacio teatral, se canoniza integrándose en la idea colectiva de Teatro.

Por otra parte, resultaba innegable la adecuación de la correspondencia entre la tipología tradicional de ascendencia barroca y el modo de fruición del espectáculo —que se había mantenido inmutable a pesar de las críticas ilustradas (recuérdese en este punto el criterio de Francesco Algarotti, cuando sentenciaba: «lo más bello de la verdad es la mentira» (apud Calvo Serraller et al., 1982: 22) una indudable validez funcional que será esgrimida como argumento de peso desde el discurso militante de, por ejemplo, Valentín de Foronda

Los que se arroban al oír hablar de los teatros extraordinariamente grandes de los griegos, querían que los imitásemos; pero yo no soy de ese dictamen (...). Si se reflexiona un poco, se verá que aquella basta extensión de los teatros, necesaria para la Grecia junta, era más nociva que útil para la Magia de la imitación, ya porque violentaba toda especie de verosimilitud y de ilusión teatral; ya porque imposibilitaba al Pintor distribuir las luces y las sombras en las decoraciones heridas del Sol (...). En virtud de estas razones me prometo será Vmd. de mi parecer, y que preferirá nuestros teatros (1994: 147-148).

Un razonamiento que no hace sino repetir presupuestos formulados con anterioridad por otros muchos autores que se habían manifestado en contra de la restauración anticuaria como opción viable, desde Joseph Grobert³³ pasando por el academicismo neoclásico de Quatremère de Quincy³⁴ hasta Julien Guadet, el cual, desde sus cursos de la Escuela

³² Aunque el gusto barroco, que procuraba distinguir los palcos entre sí, tiende ahora a superarse, imponiéndose el uso de una banda decorada que funciona como parapeto y resulta continua para cada orden de palcos, las separaciones entre ellos continúan conformándose a modo de divisiones medianeras que aislan completamente un palco de otro (Ricci, 1971: 224). Sirva como ejemplo la descripción que de la sala del San Carlo de Nápoles, tras su restauración por Barbaja, hiciera Stendhal en 1817: «Los adornos del tabique que sirve de parapeto a los palcos son en relieve; de ahí la magnificencia. Son antorchas de oro agrupadas, y entreveradas con grandes flores de lis. Cada cierto espacio cortan este adorno, que es de la mayor riqueza, unos bajorrelieves de plata» (1999: 310).

³³ Grobert critica las posibilidades reales de los anfiteatros clásicos según los requisitos contemporáneos: «Si les spectateurs placés au Paradis, dans nos théâtres modernes, voient très-mal sur la scène, de quelle illusion ont pu jouir des spectateurs placés à une hauteur et à une distance beaucoup plus grandes? (...) quel pouvoit étre l'effet de la peinture sur les périactes et les toiles du fond» (1809: 50-51).

³⁴ En la voz «Teatro» de su *Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art ...* escribía: «Per altro non venne dato ai moderni di greggiare in questo genere coi popoli dell'antichità. I costumi da una parte, dall'altra le abitudini teatrali, il genere d'imitazione scenica, e la maniera della declamazione, non permisero di ritornare alle forme ed alle disposizioni, che avevano imposto e perpetuato presso gli antichi un ordine diverso di bisogni, di idee, d'opinioni e d'usi. (...) Fra le cause che sonosi opposte al risorgimento del sistema de' teatri antichi, convien noverare le convenienze dell'arte drammatica moderna, la quale, essendo raffinata quanto al genere d'imitazione ed al grado d'illusione di cui gli antichi si contentavano (...). Né dobbiamo dimenticare la differenza del luogo della scena, la quale è tutta in profondità o sfondo, ed il sistema di decorazione (...)» (1842: ad vocem).

de Bellas Artes parisina todavía a finales del siglo XIX desechaba cualquier posibilidad filoarqueologista.³⁵

La circulación de la tratadística iluminista por toda Europa es un hecho constatado, y España no resulta una excepción. Además de la política de traducciones de los tratados del clasicismo promovida por la Academia de Bellas Artes de San Fernando,³⁶ algunas de sus reinterpretaciones por autores contemporáneos también tuvieron cierta difusión a finales del XVIII (como el ensayo de Algarotti),³⁷ y consta que las novedades de la teoría arquitectónica internacional eran conocidas por los autores más eruditos como Diego de Villanueva (Sambricio, 1973: 159-174), José de Castañeda y Pedro Arnal. Francesco Milizia fue traducido al español, por encargo estatal, en las últimas décadas del XVIII³⁸ por el académico José Francisco Ortiz y Sanz³⁹ (significativamente también autor de las traducciones de Vitruvio en 1787⁴⁰ y Palladio en 1789),⁴¹ convirtiéndose en el principal promotor de la reconsideración neoclásica. A pesar de tal filiación, sin embargo, Ortiz y Sanz, advertía de la dificultad de extrapolar los modelos formales de la antigüedad a su tiempo dados los obstáculos interpuestos por la conciliación de tan disímiles concepciones dramáticas, de tal manera que, en las palabras introductorias su examen del *Teatro de Sagunto*, declarará: «(...) en la descripción de este teatro no tanto fue mi designio instruir a los arquitectos en su construcción formal y material cuanto comprobar y aun demostrar sus partes por los dramas antiguos, especialmente griegos, muy diferentes de los nuestros» (1807/1976: 4). En la misma línea se había manifestado el ex-jesuita José García de la Huerta, quien en su carta duodécima *Sobre la construcción y disposición de los teatros italianos* (Milán, 8 de marzo de 1787) criticaba «la figura esférica que dio nuevo semblante pero no estabilidad, solidez y comodidad» (1787: ff. 89-94).

De igual manera, los postulados de Patte son recogidos por Benito Bails en su tratado sobre arquitectura civil⁴² y asumidos así por la Academia, del mismo modo que se

35 «(...) ni búsqueda de ilusión, ni juegos de fisonomía, ni matices; declamación antes que palabra; acción a veces violenta; y aparentemente indicaciones muy sumarias y convencionales para dar a conocer y no para representar el lugar de la escena. (...) hoy por hoy la cuestión del teatro semicircular debe ser descartada» (1901: 76 y 84). Todavía otros autores como Léonce Reynaud, cuyo *Traité d'Architecture...* (publicado en 1850 en la capital francesa por vez primera y reeditado en sucesivas ocasiones a lo largo del XIX) tendría un peso específico en nuestro país, reiteraba la ya conocida línea de pensamiento y no dudaba en afirmar la escasa pertinencia de aplicar esquemas arqueologizantes a una realidad material profundamente modificada por los hábitos y las necesidades de la contemporaneidad: «Les Théâtres modernes sont tenus de satisfaire à de tout autres conditions que ceux des anciens, et ils n'admettent ni les mêmes formes, ni la même étendue. Nous avons des délicatesses et des exigences que l'antiquité ne connaissait point, et le symbole, qu'elle accueillait largement, n'est presque plus prise sur nos esprits. La masque faisait connaître le caractère du personnage, des fragments de décoration suffisaient pour indiquer le lieu de la scène» (1870: 351).

36 Política iniciada por el Conde de Aranda en su «Dictamen del Conde de Aranda sobre el Curso de Arquitectura» (Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 18-9/1) mediante la puesta en marcha de un programa de reimpresiones y traducciones de textos clásicos como los de Vitruvio, Serlio, Palladio o Alberti (García Melero, 1992: 17-19).

37 El *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (XXXVII-X) da noticia, en enero de 1787, de la traducción del *Ensayo sobre la Opera en música*, «escrito en lengua Italiana por el Conde Francisco Algarotti».

38 También será en la *Continuación del Memorial Literario* (XXI) donde se recoja la noticia de la traducción de «El Teatro de Francisco Milizia» en diciembre de 1789.

39 *El Teatro, Obra escrita en italiano por D... y traducida al español por D. [José] F[rancisco] O[rtiz]* (1789), traducción basada en ambas ediciones de la obra original: Roma, 1771 y Venecia, 1794.

40 *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz presbítero (1787). Ha de reseñarse que existía ya una difundida traducción anterior del Vitruvio de Perrault debida a Joseph de Castañeda y titulada *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*. Claude Perrault. Traducción del francés de Joseph Castañeda (1761).

41 *Los cuatro libros de arquitectura de Andrés Palladio, vicentino*. Traducidos e ilustrados con notas por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz, Presbítero. De orden Superior (1797).

42 Pedro Navascués Palacio ha señalado que los planteamientos expuestos por Bails en su ensayo (publicado por vez primera en 1783) son prácticamente una copia idéntica de las propuestas de Patte (1782), «un texto que él incluyó, una vez más, sin manipularlo, tan sólo traduciéndolo y reproduciendo sus láminas» aunque el tratadista español hace referencia constantemente a términos como cazuela, degolladero, o luneta, lo que prueba una vez más la presencia del sistema organizativo de los corrales. Navascués evidencia también el puente que este profesor de perspectiva y matemáticas de la Academia de San Fernando tiende a

divulgará, aunque mucho después, el modelo de Ledoux para el Teatro de Besançon, reproducido por Manuel Fornés y Gurrea en su *Álbum de proyectos originales de Arquitectura...* (1845).

Pero, a pesar de que desde los círculos intelectuales dieciochescos se levantaron voces como la de Jovellanos⁴³ que reclamaban una reforma del teatro nacional en sus aspectos éticos y materiales, y que desde el ámbito institucional la misma Junta de Teatros se hacía eco de la necesidad de renovación del mismo, declarando «quan laudable sea la reforma de nuestros teatros, pues ellos nos presentan a los ojos de los extranjeros como una nación inculta y nos ponen en ridículo» (Archivo de Villa de Madrid, Sección Corregimiento, legajo 1-253-1), los avances innovadores de la Ilustración nunca se verificaron de manera explícita en la concreción, siquiera teórica, de un edificio paradigmático al efecto. El impacto más directo de todo este debate se encuentra en algunas resonancias formales de determinados edificios de provincias, tal y como observa Fernández Muñoz,⁴⁴ o ciertos ejercicios académicos sin realizar, proyectos muchas veces correspondientes a concursos facultativos o pruebas de examen. Éste es el caso de los diseños de Juan Gómez para un nuevo teatro en el solar del Teatro del Príncipe de Madrid, fechados en 1805,⁴⁵ cuya defensa parece que estimuló la discusión sobre la tipología teatral, cobrando ésta tal importancia que se estableció su razonamiento como uno de los temas para acceder al grado de académico de mérito, constando en el *Libro de Programas de la Real Academia* que: «se disertará sobre cual es la mejor forma de teatro para una gran ciudad ó corte con presencia de la óptica y la acustica, distinguiendo con claridad cual de las formas elíptica ó semicircular debe preferirse en todo caso» (Apud Balsalobre García, 1997: 119).

Es durante las primeras décadas del XIX cuando el conocimiento de las diversas tendencias promovidas por franceses e italianos para crear una tipología teatral moderna a través de propuestas ideales incide directamente en las disquisiciones académicas, que en su mismo enunciado se hacen eco del punto clave de la arquitectura teatral. Puede acudir a los numerosos proyectos *ideales* de teatro que alimentaron muchas de las *pruebas de pensado* para la obtención del título de arquitecto, unos testimonios que, alejados en principio de las circunstancias impuestas por la construcción real, pueden revelar el pensamiento proyectual de la época con mayor espontaneidad. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propició la incorporación de sus profesionales a las corrientes internacionales, focalizadas en el campo de la arquitectura teatral por los modelos filoaarquitectos avalados por Milizia y por el racionalismo científico favorecido por Patte, adoptándolo y contribuyendo a la difusión de ambas propuestas formales.

Así, tanto Juan Bautista de la Corte en su proyecto de teatro pensado para la ciudad de Valencia, presentado a la censura académica en 1800—⁴⁶ como Juan Gómez, defendían

otros tratadistas franceses del momento, tales como M. Blondel (1983, I: 120-130). Véase, asimismo, «Benito Bails y la arquitectura española de la segunda mitad del s. XVIII» (Sambricio, 1982).

43 Quien, a instancias del Consejo de Castilla, y a través de la Academia de la Historia —el encargo tiene fecha de 1 de junio de 1786—, realiza un detallado informe al respecto: *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1796).

44 Como los antiguos teatros principales de Pamplona —hoy Teatro Gayarre—, Cádiz, Alicante o Zaragoza (Fernández Muñoz, 1988: 46 n8). Por otra parte, esta referencia a las provincias resulta altamente significativa si tenemos en cuenta que la gran mayoría de los proyectos presentados a la Academia como ejercicios facultativos en esta época provienen de aspirantes a arquitecto formados en la periferia y que dichos ejercicios, como veremos, presentan una toda una variedad de soluciones en absoluto ajenas al debate que sobre el trazado de la curva de la sala se venía desarrollando internacionalmente (Balsalobre, 1997: 233).

45 La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva la memoria del proyecto «Metodo que he seguido en la composición de mi teatro, y esplicacion de las partes que contiene» (Archivo, legajo 43-2/1) y los planos correspondientes (Gabinete de dibujos y planos, signatura A-3290/3295), y fue publicado por primera vez por Pilar Hernández Freixá (1982).

46 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de dibujos y planos, signatura A-3389/3390.

el perfil elíptico de la sala teatral en 1805, siguiendo la línea marcada por Algarotti, Patte y Benito Bails. De la misma manera, y casi contemporáneamente, Pedro Simón de Urrutia, en su ejercicio facultativo de 1807, presentaba un proyecto de «Teatro publico con el agregado de juegos gimnásticos»⁴⁷ según los juicios de restauración clasicista de Milizia/Ferrarese, prolongándose esta misma estirpe proyectual en diseños como los de Luciano de Ibarra —«Magnífico Teatro para una gran Ciudad», 1826—,⁴⁸ Mariano Marco Artú (1835),⁴⁹ Cándido Zafra Muñoz (1844)⁵⁰ o José Segundo de Lema —«Teatro de la comedia», 1849—⁵¹ entre otros.

Se comprueba así cómo, si bien se aprecia estadísticamente una cierta querencia por el modelo tradicional italiano, la Academia no impuso en ningún momento un criterio estricto respecto a la defensa de una determinada ideografía de la traza «sino más bien la derivada de resolver el conjunto arquitectónico adecuadamente a su función» (Balsalobre 1997: 234).

En otro orden de cosas, merecen ser observados los impulsos reformadores que el ideal burgués, formulado bajo los auspicios de la teórica ilustrada, proyecta en el edificio teatral, incidiendo en su valoración como referente ideológico y cultural dentro del tejido metropolitano. La tipología teatral autóctona no concedía a los corrales de comedias ninguna significación en su exterior, pero la concepción cambia, no sin polémica, y como en el resto de Europa nuestros teóricos comienzan a reivindicar para el espacio teatral un estatus monumental conforme a su categoría como «domicilio propio de todas las artes»⁵² donde «todo debe ser bello, elegante, noble, decoroso y en cierto modo magnífico», denunciando «la ruín, estrecha e incómoda figura de los coliseos» tal y como existían hasta el momento (Jovellanos 1977: 139 y 140). En este sentido se manifiestan también otros autores como Benito Bails en su tratado-paráfrasis de la obra de Patte:

Hay variedad de opiniones acerca del sitio mas adecuado para un teatro, opinando unos que está mejor en el centro, y otros que en el arrabal de la poblacion. Pero como en un Pueblo grande no hay un teatro solo, mejor estarán estos edificios públicos lejos del centro; aquí habrá mas proporcion para todo el solar que se quiera, porque en el centro se necesita para edificios particulares mas necesarios. Las diversiones públicas no nos han de venir á buscar, nosotros las hemos de ir á buscar á ellas, y el trecho que para esto hayamos de andar nos servirá de exercicio. Enfrente del corral es necesaria una plaza anchurosa, rodeada de soportales; y mejor será todavía esté enteramente aislado, con pretilles en las calles inmediatas para que los coches no atropellen á la gente de á pie al ir ó salir de la comedia (Bails, 1983, 2: 869-870).

La necesidad de explicitar la imagen representativa del inmueble teatral, responde al interés por el *carácter*, una categoría proveniente de la teoría del *decoro*, que culmina en el

47 *Ivi*, legajo 68-3/4; *ivi*, signatura A-3296/3299.

48 *Ídem*; *ivi*, signatura A-3300/3301.

49 *Ivi*, legajo 4-5/2; *ivi*, signatura A-3319/3320.

50 *Ivi*, signatura A-3325/3327.

51 *Ivi*, legajo 68-3/5; *ídem.*, *ivi*, signatura A-3348/3351.

52 Una afirmación frecuente, por otra parte, en la tratadística del momento, de manera que Boullée, por ejemplo, también había manifestado que «una sala de espectáculos debe ser considerada como un templo al buen gusto» (apud León y Sanz 1994: 1058). Téngase en cuenta que será precisamente este factor el que aglutine el predominio, por ejemplo, de la información iconográfica decimonónica verificada en las publicaciones periódicas, mostrándose como motivo característico y definidor las vistas exteriores de edificios teatrales: «el centro de interés gráfico es el teatro-templo, edificio aislado y monumental, expresión de un culto al arte, donde se manifiesta la aristocracia del talento y los progresos de la nueva sociedad burguesa» (Alonso, 1996: 82-83).

ejercicio de la función social del edificio: amén de práctica, simbólica. En esta lógica, el carácter arquitectónico a partir del discurso dieciochesco pasará a definir, aquella cualidad formal del edificio exponente de su contenido; el concepto resultante de la adecuación de dicho contenido con la estructura de una imagen característica. Ya Milizia había puesto de relieve éste como uno de los defectos de la arquitectura teatral de su tiempo: «Il loro esterno, sì per la forma che per gli ornati niente annuncia di quello, che nell'interno si contiene. Se non si scrive al di fuori *Questo è un Teatro*, nemmenno Edipo ne indovinerebbe l'uso, cui è destinato» (Milizia, 1969: 77); «È una vergogna parlare delle facciate dei nostri teatri. Se non vi si scrive: *Questo è un teatro*, chi può indovinarlo? Peggio: gl'ingressi, le scale, i corridori (picciola è l'eccezione) sembrano condurre non ad un luogo di nobile ricreazione, ma ad un carcere, ad un sucido lupanare» (Milizia, 1972: 373). Consideraciones que se convertirían en un lugar común de la crítica contemporánea.

Pero la implantación exenta del edificio teatral en un entorno despejado responde asimismo a unas demandas funcionales concretas, como son las necesidades de espacio y acceso para cargas de materiales, iluminación natural, ventilación e higiene,⁵³ así como a requerimientos de seguridad ciudadana en el control de siniestros, fundamentalmente incendios, una de las grandes obsesiones del siglo, al ser «estos sitios sumamente expuestos al fuego así por las iluminaciones, disparos y notable maderaje y otras materias combustibles que hay en ellos» (García de la Huerta, 1787: ff. 89-94). Parece, además, que eran los géneros «de grande espectáculo» los más propensos a este tipo de accidentes y la severidad proteccionista ilustrada no pasó por alto este punto, argumentando sus críticas contra el exceso de tramoyas en el teatro también en razón de la peligrosidad que suponían. Así, en 1790, desde el *Diario de Madrid* se censuraba:

Otro abuso en la decoración teatral es el iluminar demasiadamente las tramoyas, de transparentes y pespectivas con muchas arañas, candilejas, lamparillas y morteretes, y tanto peor si son luces de movimiento, o hay que figurar relámpagos y llamas del infierno con pólvora, y pez molida en comedias donde hay tempestades o tienen papeles demonios; porque todo esto es muy expuesto a incendios, mayormente siendo todo madera y telones pintados, cosas de suyo tan combustibles. Un coliseo lleno de gente y encendido es una verdadera catástrofe (*Diario de Madrid* 15-1-1790).

Todas estas razones promovieron gran cantidad de artefactos y soluciones químicas para combatirlos, amén de innumerables disposiciones legales, generales y particulares, que regulaban las condiciones mínimas exigibles de los locales en términos de seguridad y prevención expuestos en abundantes folletos, fascículos o impresos; así, en el artículo xxxi del *Reglamento para el mejor orden y policia del Teatro de la Opera* de 1786 se especifica que:

Para evitar cualquier riesgo de fuego ó ruina, además de deber reconocer claramente uno de los Comisarios del Hospital la disposición del teatro y bastidores,

53 La ventilación e higienización de la atmósfera de la sala teatral es un punto delicado que preocupaba a la tratadística ilustrada. Así por ejemplo Benito Bails, recogiendo de nuevo juicios en la línea de Blondel-Patte, recomienda que el techo de la sala teatral, además ostentar una solución cóncava por motivos acústicos (Patte, 1974: 204), no debería perforarse para no distorsionar la sonoridad del espacio, aunque reconoce la utilidad práctica de lo que se había asentado ya como un consuetudinario *elemento* funcional en este tipo de fábricas: «confesamos que esto no puede ser porque se necesita ventilacion, pero podría abrirse un rato no mas despues de cada jornada» (Bails, 1983, 2: 883). La correspondencia entre los sistemas de ventilación y sus consecuencias acústicas será una preocupación constante en el siglo XIX; baste recordar al efecto, entre otras, monografías como la publicada por David Boswell Reid, cuyo título *Illustrations of the theory and practice of ventilation, with remarks on warming, exclusive lighting and the communication of sound* (1844) ofrece buen ejemplo de ello.

y de no consentir decoraciones hechas de materias fáciles combustibles, será responsable de la existencia continua y en buen estado de las bombas y cubos de agua necesarios para apagar cualquier incendio en su principio, lo que quedará señalado por la certificación que dieren los dos maestros mayores de Madrid y del Hospital; debiéndose asimismo reconocer por ellos dos veces en la temporada la seguridad del edificio en todas sus partes (*Diario de Madrid*, 19-1-1787).

Este mismo argumento relativo a la seguridad del auditorio se prolongaba a cuestiones como la multiplicidad de accesos, en un debate que implicaba la tradición corralesca de la diversificación de accesos (por rango y sexo) y comprometía la propensión de los nuevos edificios a contar con una única entrada monumental y reordenar al público mediante tránsitos de distribución interna. Tal y como señala García de la Huerta «(...) parece que pedía la prudencia que tuvieran más de una puerta para que, en caso de desgracia, pudiesen los concurrentes salir con facilidad» (1787: ff. 89-94). Incluso la dirección de los batientes de las puertas serán objeto de esmerada atención, tal y como se desprende de las reiteradas observaciones al efecto en distintos proyectos, memoriales, etc. Ya en el *Reglamento* de 1786 antes aludido se determina: «Para que (...) se evite la confusion que nace del susto que suelen causar los accidentes más leves, se pondrán todas las puertas del Coliseo de forma que se habran (sic) hacia fuera y pueda en el menor tiempo posible quedar vacío de los concurrentes» (art. xxxii). Una disposición antipánico repetida por otros como Valentín de Foronda: «Las puertas se han de abrir ácia fuera, para que en caso de fuego sea fácil su abertura: deben tener reservatorios de agua, pozos abundantes, bombas de agua...» (1994: 145-146).

La común preocupación por la seguridad ciudadana, constatada en el interés por la protección de la concurrencia y la salvaguardia de los intereses materiales —además de las pérdidas de inmuebles e instrumental inventariable, etc., tras cada accidente eran frecuentes sensibles declives en la afluencia al teatro—, responde a una inquietud ecuménica alimentada por lo reiterado de las devastaciones causadas por el fuego. Catástrofes dieciochescas como las acaecidas en el Teatro de Zaragoza en doce de noviembre de 1778⁵⁴ tendrán tanto impacto que proyectarán incluso un eco efectivo en la construcción teatral decimonónica, siendo invocadas todavía a mediados del XIX en los ejercicios académicos de la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando.⁵⁵

Inciden igualmente en la prescripción de un solar desahogado para la fábrica del coliseo cuestiones como el tráfico y acceso de los vehículos particulares, otra de las manifestaciones de la cultura burguesa que se reflejan tanto en el perfil estructural del inmueble como en su *mise en place*. La cuestión del acceso porticado para carruajes y peatones, así como la atención a generar en este sentido un tráfico ordenado, cómodo y fluido, constituye una preocupación generalizada. Se tenía por idónea la solución de establecer un pórtico de ingreso a los coliseos, tanto por las posibilidades artísticas que tal estructura brindaba al arquitecto para embellecer y engrandecer la fachada principal del edificio cuanto por las prestaciones prácticas, cifradas en el interés por la comodidad del público, en su *confort*:

⁵⁴ Véase al efecto la *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del doce de noviembre de 1778; escrita sobre documentos auténticos* (Sebastián y Latre, 1779); el anónimo *Zaragoza festiva, y su llanto minorado, á vista de la heroyca piedad con que su amante monarca y Señor Don Carlos III... ha reparado las deplorables ruínas que padeció el Santo Hospital Real, y General de Nuestra Señora de Gracia, y ocasionó el incendio de su Coliseo Cómico en la noche del día 12 de noviembre del año pasado de 1778* (1779), o el estudio de Blasco y Blasco, *Teatro Principal de Zaragoza. El telón que pintó Unceta. Curioso relato de hechos ocurridos antes y después de inaugurarse el coliseo municipal en 25 de agosto de 1779* (1969).

⁵⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 308-26/3: 21'.

Los teatros deben estar aislados, rodeados de arcos cubiertos, tener por el frente una plaza, las calles que los cercan deben ser anchas, sus puertas, sus escaleras espaciosas, y sus atrios estendidos: los sitios donde se toman los billetes de entrada, donde se venden las comedias impresas, donde se reciben los abonos deben ser cómodos. (...) deben tener almacenes embovedados de ladrillo, ó piedra para los bastidores, para las roperías, salas de café interiores y exteriores, chimeneas, estufas, letrinas aseadas; en una palabra, nada debe faltar de lo que exige la comodidad y la seguridad. (...). El buen orden exige que queden tres entradas libres, una por el centro, y dos á los costados. (...). Desde el punto que se concluya el espectáculo no se permitirá que ocupen las escaleras y las salidas los jóvenes, ni que nadie entre, ni quiera abrirse camino por medio del tropel. Tampoco se permitirá acercar los coches hasta que haya salido toda la gente; pues es injusto que se incomode todo el pueblo por veinte ricos inconsiderados, que por llegar á sus tertulias quatro minutos ántes atropellan á todo el mundo. Para que no haya confusion en tomar los coches convendrá ponerlos en fila, y dar á los cocheros un número que les indique el orden en que deben de partir (Foronda 1994: 145-146).⁵⁶

Merece recordarse que el *confort* —palabra de origen francés que adquiere su sentido moderno en la Inglaterra de finales del siglo XVIII— como comodidad y agrado es una noción íntimamente ligada al concepto de la habitabilidad burguesa (Rybczynski, 1999) que se traducirá en los edificios a través de una serie de condiciones, accesorios y servicios perfectamente definidos. Entre ellos, y además del enriquecimiento del artefacto arquitectónico con una progresiva dotación de salones de encuentro y descanso —en una tendencia que apunta directamente al siglo XIX—, destaca el equipamiento de un café, o *buffet*, o ambigü como oferta complementaria al público del teatro. En este sentido la aparición de los primeros cafés vinculados al teatro se deja ver, en España, a finales del siglo XVIII. Es de señalar, sin embargo, una diferencia notable entre el pensamiento de éste como mero servicio de restauración y refresco —con todas las prevenciones hacia la reunión de gentes y la mezcla de sexos del teatro del Antiguo Régimen— y su posterior concepción decimonónica como implemento al ceremonial mundano de concurso al coliseo, que encontrará un nuevo puesto de reunión y coloquio, potenciándose sus facultades como espacio social. Existe un *Edicto* de 1787 con el reglamento para la apertura del café del Teatro de los Caños del Peral en el que puede leerse:

Habiéndose permitido que en el Coliseo de los Caños del Peral se establezca y haya café y botillería para los días de la representación de la ópera, y conviniendo evitar todo exceso y confusion en los concurrentes, y que el público logre la mayor comodidad: Manda la Sala de Señores Alcaldes de la Casa y Corte de S. M. que para el mejor orden y gobierno del mismo café y botillería, se observen indistintamente con todo género de ambos sexos el Reglamento [siguiente]:

I— Estarán dispuestas ocho salas numeradas, cómodas y proporcionadas dentro del Coliseo, adornándolas é iluminándolas con decencia, y se colocarán en

⁵⁶ Pueden encontrarse ya unas consideraciones análogas entre las disposiciones del *Reglamento para el mejor orden y policía del Teatro de la Ópera* de 1786, donde puede leerse al respecto «(...) la entrada de la fachada principal quedará para las gentes de á pié, las que podrán salir con la mayor comodidad y sin ser molestadas por los coches, respecto á estos, deberán colocarse por su turno, y en fila, en la plazuela de los Caños, quedarán impedidos por unos palenques ó cadenas de cercarse á la fachada principal y á la boca calle del juego de pelota. Para evitar toda disputa entre los coches deberán, á medida que lleguen, ir á tomar en una ú dos filas el lugar que les corresponde, según su turno, sin que ninguno (sea de quien fuere) pueda pretender adelantarse á otro, excepto el del Hermano Mayor de los Hospitales y el del Alcalde de Corte que asista de oficio; pues éstos podrán ponerse separadamente en el medio de la Plaza, para estar prontos en cualquier urgencia» (Reglamento, 1786: art. v).

ellas mesas y sillas para que puedan beber los concurrentes con comodidad y sin molestia.

II— Tres de dichas salas, unidas y señaladas con los números 6, 7 y 8 se destinarán á las mujeres que asistan á la ópera en la cazuela, y tendrá esta división puerta inmediata por donde puedan entrar á beber con absoluta independencia de las demás piezas en que se sirva á los otros concurrentes, sin que puedan serlo allí más hombres que los mozos que hayan de servirles.

III— Habrá otras tres salas también continuadas y distinguidas con los números 1, 2 y 3 para los demás espectadores que estén en los palcos, lunetas, galerías, tertulias y patio con diferente entrada, distante de los anteriores.

IV— Las puertas y comunicación respectiva de unas á otras salas serán anchas y desembarazadas, sin que pueda cerrarse alguna más que la primera de entrada, cuando sea necesario para el abrigo.

V— No habrá otro apartamento, ni retrete, ni más división que las piezas de aparadores, repostería y cocina, que estarán colocadas en proporción cómoda para servir con prontitud y sazón, y se señalarán con los números 4 y 5.

VI— Se tendrá el mayor cuidado en la colocación de fogones y hornillas para calentar las bebidas (que no se hayan de beber frías), y prontas y preparadas las prevenciones necesarias para evitar el progreso de cualquier incendio.

VII— Todas las personas que concurran á refrescar se sentarán inmediatamente en las sillas y mesas desocupadas que más les acomoden, y por el orden con que llegue, sin detenerse á conversación en corros, ó separadamente, ni pasearse en las salas, y marcharán luego que acaben de beber, dejando lugar para otros.

VIII— Nadie hablará tan alto que incomode á los demás, ni cantará, ni silvará, ni fumará; observando todos la mayor compostura y decoro en ademanes, palabras y mutua conversación.

IX— Se elegirán mozos suficientes para servir, que observarán también puntualidad, respeto y silencio, vistiéndolos decentemente; y no pedirán propinas con algún pretexto.

XII— El café sólo estará corriente los días de representación, y se abrirá á las seis de la tarde, y no antes, quedando cerrado luego que se finalice la ópera; y para que en este intermedio no ocurra desorden, anticipará el Alcalde que estuviere en turno un portero y un alguacil que estén á la mira y cuiden de evitarlo.

XIII— También atenderán á conservar este buen orden dos comisarios, que señalará por días ó semanas la Real Junta de Hospitales, conteniendo con su prudencia los excesos, y dando cuenta al Alcalde de cualquier cosa grave que pida providencia judicial.

XIV— No podrá concurrir mujer alguna á las salas destinadas al refresco de hombres; y si las de los palcos quisieren alguna bebida ú otra especie de las que se sirven al público, las deberán enviar á pedir por sus lacayos (*Diario de Madrid*, 27-1-1787).

Por supuesto, existen otros expedientes de orden interno relativos a la articulación de los diferentes sectores operativos del edificio teatral, que en su desarrollo dieciochesco estipulan los criterios sobre los que operará el comportamiento teatral decimonónico. Así, la consolidación de un espacio liminar marcado, en buena medida, por la localización de la orquesta al establecer una franja divisoria específica, con función demarcativa, entre el público y la escena, extremo prescrito ya por la tratadística especializada tal y como recoge Benito Bails al recetar: «la orquesta está bien entre el tablado y el patio, porque así tiene

al espectador apartado del lugar de la escena, lo que contribuye á aumentar la ilusión» (Bails 1983, 2: 882). Por su parte, la normalización del uso del telón de embocadura —«una cortina decente para cerrar la boca del teatro, antes de empezar la representación como es costumbre en todos los teatros bien regulados» a decir de Diego de Villanueva (apud Cossío, 1991: 33)— y las competencias otorgadas al arco de embocadura en el proceso de configuración de la escena como un cubo cerrado y autónomo respecto a la sala, defendido por la ilustración—,⁵⁷ se radicalizan en estos momentos, convirtiendo definitivamente el área confinada al escenario⁵⁸ en el lugar específico donde se desenvuelve la acción dramática, es decir, en el terreno propio de la teatralidad concreta.

El ámbito de la ficción se disocia drásticamente de la esfera del público,⁵⁹ concibiéndose como espacio privativo de la actividad que constituye la representación única y exclusivamente el perímetro recluido en el escenario. La idea del «cuarto muro» invisible que termina de aislar el escenario (bandera del posterior naturalismo), ya era considerada indispensable por autores como Diderot en su *Discours sur la poésie dramatique* (Paris, 1758) para que la ilusión pudiera nacer,⁶⁰ devino fundamento sustancial en la tentativa

⁵⁷ La unión virtual escena-sala, sancionada por la construcción perspectica de eje único central típica del Seiscientos —y sus derivaciones en aquel característico espacio coextenso— entra en crisis a final del siglo XVII, una crisis subrayada y superada por la introducción de las innovaciones escenográficas *ad angulo* de la familia bibiana. La aspiración a la fusión ideal entre el espacio real y el imaginario ya no se siente como una necesidad y la disposición escénica del planteo central monofocal se convierte en un esquema vacío. Las innovaciones teorizadas en los primeros años del 700 por Ferdinando Bibiena apuntan en otra dirección, pues se orientarán hacia un esquema perspectico diverso que separe la sala teatral de la escena, tendiendo a convertir a esta última en un cuadro aislado tras el arco de embocadura, un mundo desgajado del que ocupa el espectador (Biggi Chiarot, 2002-2003). Será en este sentido en el que evolucione la idea misma de realización escénica, sentándose los principios basilares sobre los que se desarrollará la escenificación dramática durante todo el Ochocientos, pues según se ha identificado, fue a partir del primer cuarto del siglo XVIII cuando el arte teatral comenzó a modificar sus técnicas en la dirección de las transformaciones definitivas que acabarían catalizando en la época romántica (Allévy, 1938: 7).

⁵⁸ Tal afirmación puede parecer obvia, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta la diversidad de espacios que ha ocupado la representación a lo largo de la historia del teatro occidental (iglesias, plazas públicas, calles, patios de vecindad, jardines y salones principescos...) o la variedad de sus posibilidades en el ámbito del propio modelo definido en el Setecientos y tajantemente confirmado en el siglo XIX: invasión de la platea, escaleras, proscenios, patio de butacas, etc. La irrupción de elementos o agentes del espacio de la ficción en el ámbito exclusivo de los espectadores —es decir, de la realidad— parece ser un hecho no demasiado extraño entre los expedientes efectistas utilizados por las compañías dieciochescas (un expediente que por otra parte puede leerse como un solapamiento de los antiguos códigos de la tradición aurisecular al nuevo paradigma de representación dramática y a los criterios del nuevo lugar escénico). La transgresión deliberada y voluntaria del espacio liminar marcado por la embocadura, el quebrantamiento de la relación espacial escena-sala estatuida por la convención dramática y revalidada por el propio modelo arquitectónico a la italiana parece que se convirtió en un recurso populista explotado con cierta frecuencia en el siglo XVIII «de suerte que el público se ve metido dentro y fuera de la escena, entre espectadores y actores, lo que es la mayor ridiculez y disparate —se quejaba el reformista Armona en 1785— que podía haberse inventado para acabar de arruinar nuestros teatros» (1988: 307). Sobre este punto, Joaquín Álvarez Barrientos recoge que «al menos desde el siglo XVIII parece que existía una maroma que atravesaba el patio, desde el escenario, y acababa en la cazuela. Además de funambulistas, animales y objetos, también los actores volaban gracias a ella. Esta práctica, relativamente común en ciertas obras de teatro, continuó en el XVIII, pero se amplió dando lugar no ya sólo a un efecto escenográfico, sino a ciertos montajes, pues fue frecuente que, sobre todo en los sainetes, unos actores hablasen desde el escenario mientras los otros lo hacían entre los asistentes, ya fuese en el patio, barandillas, cazuela, aposentos» (2003: 1507). Los ejemplos, de todo tipo, se extienden tanto a los locales capitalinos como a los modestos coliseos provinciales; así, en la Casa Teatro de Valladolid, Celso Almuíña advierte que en las últimas décadas del siglo, «una moda que comienza a hacer furor es la de salir los actores fuera del escenario y mezclarse, en algunos casos, con el público» una «innovación» denostada por la crítica pero acogida con gusto por los espectadores (1974: 120). *El Diario Pinciano* (5-XII-1787) refleja, en varias ocasiones, noticias en esta línea, como la salida de una de las damas de la compañía cómica a caballo por el patio, censurando «esta impropiedad tantas veces ejecutada, como reprendida, acaso sea la última vez que veamos en nuestro Teatro, no, si no se olvida el riesgo a que estuvo expuesta la actriz y todos los inmediatos a ella por el alboroto y corbetas del caballo; pero acaso no lo será, veremos».

⁵⁹ Se rechaza de plano cualquier tentativa de acercamiento al principio especular de mutua correspondencia entre sala y escenario —o lo que es lo mismo, entre acción fingida y realidad institucional— que autorizaba la continuidad de áreas del espacio coextenso al articular ambas esferas en esa equívoca y asombrosa permeabilidad entre certeza e invención que era atributo constancial al ejercicio espectacular del barroco.

⁶⁰ Considerado por numerosos especialistas como «el verdadero inventor de la cuarta pared» (Abirached, 1994: 105), la separación entre escena y sala marcada en el siglo XVIII se convierte en una de los principios basilares del ejercicio teatral occidental a partir de entonces, estableciéndose de forma incontestada tanto por planteamientos arquitectónicos —evidenciados en una unívoca relación escena-sala— cuanto performativos —escenográficos, actorales, etc.—. También el acto frutivo y la disposición

de reproducir fragmentos de realidad dentro de la caja escénica. Ello redunda en la progresiva definición proyectual del volumen del escenario y de sus secciones operativas, relacionadas tanto con el elemento escenográfico cuanto con una escenotecnia cada vez más sofisticada y exigente, dirigidas ambas a la consecución de un ilusionismo acendrado conducente a la siempre anhelada *recreación del natural*, en un proceso que también estaría marcado por el debate entre la ortodoxia preceptiva de la escena fija (como recalificación de la *scaenae frons* clásica) y la espectacularidad heredada de la praxis barroca...

Sin adentrarnos en cuestiones escenográficas, que son materia de otro estudio en este mismo monográfico, resultaría interesante revisar diversos planteamientos al respecto que, si bien tampoco tuvieron un peso efectivo en las rutinas teatrales, suponen una nueva dimensión del alcance que la reflexión teórica proyectó sobre el pensamiento arquitectónico. Un análisis cotejado de la tratadística arquitectónica y de las poéticas dramáticas ilustradas revelaría frecuentes —aunque a menudo accesorias— concomitancias e informaría acerca de los lineamientos que marcaron la especulación sobre el espacio escénico neoclásico en su vertiente más utópica.

Ya Luzán, en su *Poética* (Libro III, cap. XII) había reclamado una mejora del aparato teatral, una de las «partes de calidad de la tragedia», para dignificar la escena: «Mucho pueden contribuir a la perfección del aparato la arquitectura y la pintura: la arquitectura con la bien ideada fábrica de los teatros, donde los ojos y los oídos gocen igualmente desde todas partes de la representación; la pintura, y más la perspectiva, con la viva y natural imitación del sitio o lugar que ha de figurar la escena» (Luzán, 1977: 513-514).

En términos generales se aplaude la escenografía pictórica como un importante medio para redondear la verosimilitud escénica, aunque se condenan los excesos de la *ductilidad* escenotécnica característica del barroco, de forma que, en nombre de la rigurosa disciplina aristotélica, se exhorta a la eliminación de los abusos que las frecuentes mutaciones «todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento» ejercían sobre la normativa clásica en virtud de la verosimilitud, sobre todo en el difícil logro de la perfecta unidad de lugar:

Sé que no todos determinan tan rigurosamente la unidad de lugar, pretendiendo algunos que la escena pueda figurar toda una ciudad y algunas leguas al derredor. Pedro Corneille juzga ser demasiada esta licencia, y quisiera que la escena representase solamente dos o tres parajes de la ciudad. Mas, a decir verdad, no hallo exacta unidad de lugar ni en una ni en otra opinión, y antes veo muy violentada la verosimilitud. Ha de hacer gran fuerza la imaginación de los oyentes para figurarse que aquel mismo lugar, que poco antes se suponía ser una natesala de un palacio, sea poco después, sin haber habido mutación alguna en el tal palacio, campaña abierta al derredor de la ciudad, y de campaña pase, por pura imaginación, a ser estrado de damas. Tal vez por evitar este inconveniente se introdujo, y hoy día se observa en las óperas de Italia y en las comedias que llaman de teatro u de bastidores en España, el mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín (...). Pero como, por otra parte, sea sumamente inverosímil, incompatible y contra toda razón que en un mismo lugar invariable

-espacial y actitudinal- de los espectadores se modifica y si en lo relativo al siglo XVIII no fue éste un asunto a desdeñar, tampoco lo sería en el siglo XIX, cuando «la separación entre escena y sala no quedaba establecida únicamente con esos planteamientos arquitectónicos, sino que además se avalaba mediante un sistema de control y unas normas que se publicaban para conocimiento del público (...) en realidad fue durante los años del romanticismo cuando empezó a observarse —en parte sin duda gracias a este tipo de normas— un comportamiento algo más distante entre actores y espectadores, e incluso, un calculado distanciamiento del actor respecto al personaje que interpretaba» (Ballesteros, 2003: 60).

(...) concurran siempre a hablar y obrar las personas de la comedia o tragedia que se suponen de diversos genios y con distintos fines, y tal vez con enemistades, y que todos los enredos y accidentes sucedan allí mismo (...) que ningún hombre de sano juicio podrá conceder ser verisímil que sucedan en un mismo lugar, resulta de todo esto ser difícilísimo y casi imposible que un poeta, por mucho que trabaje y sude, pueda dar perfecta unidad de lugar a su fábula. Por lo que me ha parecido muy justo y muy digno de abrazarse el expediente que propone un moderno y erudito italiano, el doctor Jerónimo Baruffaldi, autor de una tragedia intitulada *Giocasta la giovane*. Es de parecer este autor que para evitar los inverosímiles e inconvenientes de escenas mudadas improvisamente, o que se deben imaginar mudadas, y para facilitar la verisimilitud y la unidad de lugar, se podrían hacer en el teatro ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia (Luzán 1977: 465-466).

La original organización del escenario que Ignacio de Luzán atribuye al talento de Girolamo Baruffaldi (1675-1755) comporta la novedad de rememorar, si bien lejanamente, el *modus operandi* de los *luoghi deputati* confinados en un espacio único, habilitando una escena fija plurifuncional articulada en diversos niveles practicables y capaz de acoger acciones distintas sin transgredir los principios de una verosimilitud que acaba convirtiéndose en arquetipo de la convención. Tales recursos parecen poder advertirse entre los medios empleados por autores como el propio Moratín o Ignacio López de Ayala, al crear diversos niveles de representación sobre el escenario —identificados por Nigel Glendinning en *Guzmán el Bueno*, del primero, o *Numancia destruida*, del segundo— a pesar de que las acotaciones marquen la existencia, en ambos casos, de una «escena o decoración inmutables» (1996: 468-469).

También Agustín Montiano y Luyando compartirá la solución propuesta por Luzán; amigos personales, los lineamientos generales del *Discurso* de aquél encuentran un referente directo en la *Poética* de éste (Fernández Cabezón, 1989) y así el vallisoletano postularía la conveniencia «de formar en el foro divisiones perpendiculares u horizontales», aunque anota como inconveniente «la posibilidad de distraer la atención del público, que se entretiene recordando la escena pasada que se desarrolló en un nivel, o la que podrá seguir en el otro» (Palacios, 1988: 343).⁶¹ Según ha sido observado, expedientes análogos podrían rastrearse ya en aquella tradición teatral que, corriente en las comedias del Seiscientos tardío, facilitó la eclosión de la ópera bufa napolitana (Scherillo, 1916), en cuyos

61 Existen, al hilo de las anteriores, otras propuestas equivalentes, destinadas asimismo a solucionar tanto problemas técnicos derivados de las entradas y salidas de los intérpretes cuanto inconvenientes estéticos engendrados por la exigencia de lograr la siempre ambicionada unidad de expresión y efecto que debía dominar el escenario ilustrado, equiparable a la unidad de acción exigida a la pintura clasicista (Lee, 1982: 123). Línea en la que, por ejemplo, Antonio Rezano Imperial, proponía una distribución de los actores sobre el escenario según la siguiente «postura, y ocupacion de lugares con una ordenacion muy justa, y arreglada à lo natural» conjeturablemente influenciada por criterios compositivos de orden plástico —escultórico o pictórico, según el predominio de las figuras principales que exigía la doctrina artística y que teóricos como Diderot habían trasladado al teatro (cf. Fried, 1987)— y que, a la postre, también determinaba la organización de niveles de actuación sobre el escenario en función de la proximidad de los actantes, jerarquizándolos, a tenor de las exigencias de la acción, según sus respectivos grados; así: «El Rey en medio, ò persona que domine la accion y; sino (sic) el anciano, ò ancianos, dandole la derecha la Dama, si es hija ó parienta. Pero sino (sic), deberá el anciano ceder, dandosela con la mayor política: por su orden todos los demás Actores ocuparán los lugares, y posiciones, de forma que no se oculten del Auditorio; esto es, que à vista de la Luneta, que es el frente del Theatro, descubran todos los Personages, sin que por muchos que haya en las salidas, quede ninguno oculto à la vista: para lo qual el Galàn deberá arreglar la ocupación del Theatro, de manera que unos à otros no se confundan, ni hablen por detrás, sino à vista del Auditorio; y assi, como si hay muchas personas, deben ocupar todo el ámbito del Theatro; con pocas, explayandose, hagan lo mismo, de forma, que se enseñoreen de todo su espacio; y aunque sean dos, han de proporcionarse de manera, que ayrosamente se manejen en èl» (Rezano 1768: 19-20; cf. Álvarez Barrientos, 2003: 1506).

particulares requerimientos dramáticos se contrastan rutinas escénicas equivalentes a las sugerencias baruffaldianas, no sujetas tanto a la especulación teórica —e incluso ajenas a ella— cuanto a la experiencia práctica: así por ejemplo constan las producciones de Domenico Barone para la corte partenopea del futuro Carlos III de España en la década de 1740, acreditadas por «l'esatta proprietà del magnifico apparato scenico che ne anima l'azione», cuya «artificiosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloqui» Napoli (Signorelli, 1813: 75).

Estas palabras, exaltando la severa propiedad de un aparato escénico único como espacio inmutable de la acción dramática de toda una ópera bufa, testimonian la inquietud dieciochesca por la preservación de la normativa poética clásica y se insertan en una controversia más amplia sobre la propiedad escenográfica de las representaciones teatrales que, como puede apreciarse, no se centró únicamente en el teatro lírico —aunque se encona sobre sus géneros del mismo modo que con otros subgéneros *de espectáculo*— ni se limita a Italia, inscribiéndose en un debate internacional del que también España participa. Dicha inquietud, además, no resulta exclusiva de la preceptiva literaria, sino que se halla presente en el debate arquitectónico contemporáneo relativo al edificio teatral, una cuestión invariablemente obviada por los estudios de ambos campos pero que merece la pena rescatar, aunque sea someramente.

La vocación estética del neoclasicismo hacia las posiciones artísticas de la antigüedad grecolatina, verificada en el dogmatismo preceptivo de la teoría dramática, encuentra su más radical correspondencia en una voluntad filoarqueologista centrada en defender el perfil circular como curva generatriz del volumen del auditorio, lo que comportaba una evidente ruptura con la trayectoria evolutiva del artefacto teatral moderno y conllevaba una violenta desavenencia con el sistema escenográfico desarrollado durante el barroco, lo que constituyó una de las razones fundamentales para la continuidad perentoria de la línea consecuente con la tradición técnica y la experiencia frutiva acumulada. El mencionado reformismo arquitectónico implicaba, como consecuencia axiomática, la habilitación en el escenario de estructuras fijas, de fábrica, a la manera de un invocado *frons scenæ* clásico, y, aunque reconsiderado en razón de las funciones en uso, no dejaba por ello de ser una suerte de fachada inmutable o de decoración de fábrica invariable que coadyuvase a promocionar la unidad de lugar. Así por ejemplo Charles-Nicolas Cochin proyectaría en 1765 una sala de espectáculos en forma de óvalo dotada de

Une scène fixe (...) décorée d'architecture (...) percée de trois ouvertures inégales (...). La grande scène du milieu (...) est cependant d'une belle grandeur, secondée des deux petites, elle offre, par cette étendue décorée, un spectacle plus magnifique (...). La loi de l'unité de lieu, qui gêne si fort les auteurs, semble aussi pouvoir être suivie avec plus de facilité, en ce que ces trois scènes peuvent indiquer trois lieux différents qui auroient pour réunion la partie avancée du théâtre. La vraisemblance en seroit moins ouvertement blessée. Le lieu où, à la rigueur, il conviendrait que la scène se passât, seroit du moins indiqué par la décoration de la scène, d'où arriveront les acteurs (1974: 14-23).

La propuesta de Cochin está directamente relacionada con el precedente palladiano del Teatro Olimpico de Vicenza (a partir de las nociones vitruvianas), la primera reinterpretación moderna del *frons scenæ* clásico con cinco entradas, tres al fondo y dos a los lados, cada una de las cuales disponía de un forillo como único elemento pictórico y mutable. Existieron otras proposiciones análogas, como aquella expuesta en el desconocido *Prospectus* de M. Damun anunciando un *Nouveau Théâtre tracé sur les principes*

des Grecs & des Romains, en el que, además de colocar en escena «grands frontispices immobiles d'architecture en colonnes, comme empêchant le décorateur d'évaser, suivant l'occasion, les flancs du proscenium», preveía la sustitución de los bastidores característicos de la *scæna ductilis* por una vuelta a los *periaktoi* de la *scæna versatilis*, con la consecuente reducción de la mutabilidad escenográfica. Según Pierre Patte

Il blâme sur-tout l'emploi d'un grand nombre de chassiss étroits rangés les uns derriere les autres à de petites distances; cela embarrasse, selon lui, le jeu des Acteurs, augmente le service de main, complique les machines, multiplie les lumieres, force le Peintre à mutiler la trace de son tableau par la découpure de ses masses sur plusieurs toiles séparées, & jette enfin dans la composition des décorations théâtrales, une monotonie désagréable qui détruit presque toujours la vérité des plans. Son projet étoit en conséquence de substituer aux chassiss ordinaires à coulisse, des chassiss en forme de prismes triangulaires, à l'exemple des Anciens (1974: 145-146).

También la tratadística italiana de la Ilustración centrada en la reforma del edificio teatral contempló la idea de la escena fija, simultánea y practicable, de manera que tanto Enea Arnaldi en su *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' teatri antichi all'uso moderno accomodato* (1762) como Francesco Milizia en su *Trattato completo, formale e materiale del Teatro* (1794) anhelaban la monumentalidad unitaria y anónima de la escena clásica, aunque ésta, realmente, no puede identificarse con sus exigencias. Los ejemplos de escenas fijas que se encuentran con relativa frecuencia en los escenarios del XVIII nacen de otras razones, ligadas a la ocasión, al lugar y sobre todo al género. Sólo tienen en común su singularidad como realización y la incidencia en la propuesta de diseños cada vez más complejos y elaborados en las que los elementos escénicos presentan una disposición irregular e incompatible con las normas operativas que regulan los montajes habituales de las escenas mutables (Mancini, Murazo y Povoledo, 1975: III-12).

Al respecto de las especies dramáticas a las que se destinan los locales proyectados, recuérdese que, por ejemplo, el proyecto de Cochin estaba pensado concretamente para «une salle de spectacle pour un théâtre de comédie», una especificación que resulta grandemente esclarecedora en un contexto cultural en el que ópera y componente espectacular se asociaban casi indefectiblemente. El mismo Pierre Patte puntualiza este extremo al afirmar que

le plus ou moins d'étendue d'un Théâtre [escenario] doit dépendre du genre de Spectacle auquel on le destine. Celui d'une Salle d'Opéra doit évidemment être plus grand que celui d'une Salle de Comédie, afin d'y pouvoir développer l'action avec appareil (...) & présenter, en un mot, de grands spectacles à machines, capables de faire de ce lieu le palais de la magie (1782/1974: 186-187).

Realmente, el siglo XVIII se moverá en un debate teórico acerca tanto del morfotipo cuanto del tecnotipo escénico, poniendo en confrontación la eterna dialéctica entre función y representación, idea y forma, pero sin plantear soluciones unánimes. La anhelada reforma teatral en la España del Setecientos, sobre la que se pronunciaron buena parte de los dramaturgos ilustrados, suscitó una *depuración* del aparato verificada en una radical limitación del número de mutaciones o cambios de escena. Sin embargo, aunque se aprecia una tendencia general en la dirección señalada —que implica la salvaguardia de las unidades clásicas—, no fue ésta una corriente unívoca, pudiendo advertirse una relativa heterogeneidad de posiciones, siempre al hilo de una defensa incontrastada de

la *verisimilitud*, en relación al género dramático del que se tratase, de las posibilidades infraestructurales (fundamentalmente económicas) asociadas a la representación, o del criterio estético del dramaturgo/intelectual en cuestión. En la práctica teatral dieciochesca la separación entre tendencias no es monolítica, perfectamente nítida, ni siquiera programática; la voluntad de renovación manifestada por la tratadística especulativa se ve en numerosas ocasiones espontáneamente contradicha por la realidad del ejercicio escénico y por las exigencias espectaculares de la propia literatura dramática, que en la práctica —siempre dependiendo de la propiedad de los géneros teatrales— no terminan de avenirse con la formalidades teóricas de aquéllos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE.
- ALGAROTTI, Francesco, (1755), *Saggio sopra l'opera in musica*, Venecia, G. Pasquali.
- (1763), *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Marco Coltellini.
- ALLEN, John J. (1983), *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe 1583-1744*, Gainesville (Florida), University Presses of Florida.
- ALLÉVY, Marie-Antoniette (1938), *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, E. Droz.
- ALMUIÑA, Celso (1974), *Teatro y Cultura el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del XVIII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- ALONSO, Cecilio (1996), «Imágenes del teatro romántico: la información gráfica teatral entre 1836 y 1871», *El Gnomon. Boletín de Estudios Becquerianos*, nº 5, pp. 71-122.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín «Espectáculos Teatrales. Siglo XVIII», en Andrés Amorós y José María Díez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 69-86.
- ANNIBALDI, Claudio (2001), «Uno *Spettacolo veramente da Principi*: Committenza e recezione dell'opera aulica nel primo Seicento», en P. Gargiulo (ed.), «*Lo stupor dell'invenzione*». Firenze e la nascita dell'opera, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 31-60.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio (1988), *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)*, prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García, Álava, Diputación Foral de Álava-Servicio de Publicaciones.
- ARRÓNIZ, Othón (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2003), *Espacios del drama romántico español*, Madrid, CSIC-Instituto de la Lengua Española.
- BALSALOBRE GARCÍA, Juana María (1997), *La imagen académica del teatro español decimonónico: el teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1800-1870*, Madrid, UNED.
- BARRENECHEA, José Manuel (ed.) (1994), *Valentín de Foronda. Cartas sobre los asuntos mas exquisitos de la economía-política y sobre las leyes criminales*, Clásicos del pensamiento económico vasco, Vitoria-Gasteiz, CAPV-Departamento de Economía y Hacienda.
- BAYÓN, Mariano y José L. MARTÍN GÓMEZ (1988), *El Real Coliseo de Carlos III. San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- BECKFORD, William (1834), *Italy, with Sketches of Spain and Portugal. By the Author of 'Vathek'. Second Edition Revised in two volumes*, London, Richard Bentley New Burlington Street.
- BIGGI CHIAROT, Maria Ida (2002-03), *Didattica dell'analisi comparata delle arti dello spettacolo. Lezioni on-line*, Venecia, Istituto Vendramin Corner; http://helios.unive.it/~corc_sis/corsi/2003/biggs/.
- BINI, Annalisa (ed.) (1989), *Francesco Algarotti. Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni del 1755 e del 1763*, Musurgiana 6. Pisa: Libreria Musicale Italiana Editrice.

- BLASCO Y VAL, Cosme y José BLASCO IJAZO (1969), *Teatro Principal de Zaragoza. El telón que pintó Unceta. Curioso relato de hechos ocurridos antes y después de inaugurarse el coliseo municipal en 25 de agosto de 1799*, Zaragoza, Librería General.
- BONET CORREA Antonio y Antonio GALLEGO (eds.) (1991), *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos y encargos según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que annualmente tienen los reyes Nros. Sres. en el Real Sitio de Aranjuez. Dispuesto por Dn. Carlos Broschi Farinelo, Criado familiar de Ss. Mm. Año de 1758*, Madrid, Turner.
- BONET CORREA, Antonio (1985), «Utopía y realidad en la Arquitectura», en *Domenico Scarlatti en España*, Madrid, INAEM, pp. 19-82.
- (ed.) (1984), *Juan Caramuel. Arquitectura civil recta y oblicua*, Madrid, Ediciones Turner.
- BOTTINEAU, Yves (1986), *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières: 1746-1808*, Paris, Bocard.
- CALVO SERRALLER, Francisco, Fernando CHECA CREMADES, Mireia FREIXA, Ángel GONZÁLEZ GARCÍA y Pilar VÉLEZ (eds.) (1982), *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Vol VII*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis (2002), *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, ICCMU.
- CASTAÑEDA, José de (trad.) (1761), *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio. Claude Perrault. Traducción del francés de Joseph Castañeda*, Madrid, Imprenta de D. Gabriel Ramírez.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa (2004), *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- CHECA BELTRÁN, José (1998), *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, *Anejos de la Revista de Literatura* 44, Madrid, CSIC.
- COCHIN, Charles-Nicolas (1765), *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, Paris, chez Ch-A. Jombert, 1765.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CRUCIANI, Fabrizio (1999), *Lo Spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza.
- CRUCIANI, Fabrizio y Daniele SERAGNOLI (1987) *Teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino.
- CURET, Francisco (1935), *Teatros particulares a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Institut del Teatre.
- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes (2003), «El teatro barroco en España y Portugal», en *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 69-84.
- DIANA, Manuel Juan (1850), *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, escrita por orden de la Junta Directiva del Mismo*, Madrid, Imprenta Nacional.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2005), *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de Los Caños del Peral*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis (1800), *Récueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, par...* Paris, chez l'Auteur.
- (1817-19), *Précis des leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique par... Architecte, professeur d'Architecture, et membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers*, Paris, chez l'Auteur à l'École Royale Polytechnique,
- (1981), *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura*, Madrid, Ediciones Pronaos.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía (1989), *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1897-1764)*, Valladolid, Editora Provincial-Excm. Diputación de Valladolid.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1985), «Proyecto de Filippo Juvarra para un teatro en Madrid», *Villa de Madrid*, nº 83, pp. 47-52.

- (1988), *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, El Avapiés.
- FERRER VALLS, Teresa (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Madrid-Sevilla-Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València.
- FORONDA, Valentín de (1821), *Cartas sobre los asuntos mas exquisitos de la economía-política y sobre las leyes criminales, escritas por el ciudadano... Tercera edición corregida y aumentada con varias noticias y con varias cartas sobre materias importantes*, Pamplona, en la Imprenta de Ramón Domingo.
- FRIED, Michael (1987), *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley & London, University of California Press.
- GALLI BIBIENA, Ferdinando (1711), *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, considerazioni pratiche...*, Parma, Paolo Monti.
- (1731), *Direzioni a' Giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura Civile nell'Accademia Clementina, dell'Istituto delle Scienze...*, Stamperia di Lelio della Volpe.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1992), «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Historia del Arte*, UNED, nº 5, pp. 211-261.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1992), «Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio», en *Renovación, crisis, continuismo: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792*, Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando, pp. 13-56.
- (1994), «Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 7, pp. 213-246.
- GENTIL BALDRICH, José María (1987-1988), «Sobre la traza oval del Corral de la Montería», *Periferia*, nº 8-9, pp. 94-103.
- GRAELLS, Antoni Ramón (1985), «El lugar del espectáculo», en *Arquitectura teatral en España*, Madrid, MOPU, pp. 40-51.
- (1999), *Del símbol a l'espectacle. Teatres de la Il·lustració a l'eclecticisme*, Barcelona, Edicions UPC.
- GROBERT, Colonel de (1809), *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, F. Schoell.
- KIRCHER, Athanasius (1650), *Musurgia universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*, Romæ, Typis Ludouici Grignani.
- (1673), *Phonurgia Nova sive Conjugium Mechanico-physicum Artis & Naturæ paranymphe phonosophia Concinnatum...*, Campidonæ, per Rudolphum Dreher.
- LAGE, José (ed.) (1977), *Jovellanos. Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*, Madrid, Cátedra.
- LAMARCA Y MORATA, Luis (1840), *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga.
- LEE, Rensselaer W. (1982), *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- LEÓN TELLO, Francisco José y María Virginia SANZ SANZ (1994), *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- LEZA CRUZ, José María (2002), «Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra», *Scherzo*, nº 17, pp. 120-123.
- (2003), «El teatro musical», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*, Editorial Gredos, pp. 1688-1713.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio (1977), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...*, Madrid, Turner.
- LOUIS, Victor (1782), *Salle de spectacle de Bordeaux*, Paris, chez Esprit.
- LUZÁN, Ignacio de (1737/89), *La poética ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla.
- MADRUGA, Ángela (1999), «Arquitectura y espectáculo: Teatros del Palacio de Aranjuez», *Reales Sitios*, nº

- 36, pp. 14-24.
- MANCINI, Franco, Maria Teresa MURARO y Elena POVOLEDO, *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica*, Venecia, Neri Pozza Editore.
- MILANI, Giovanni Battista y Vincenzo FASOLO (1934-1940), *Le forme architettoniche. Dall'Ottocento ai nostri giorni*, Milano, Francesco Vallardi.
- MILIZIA, Francesco (1794), *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, Venezia, Stamperia di Pietro e Gio: Batt. Pasquali, 1794.
- (1842), *Principio di architettura civile...*, Milano, per Serafino Majocchi.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín (1753), *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga.
- MORALES BORRERO, Consolación (1972), *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI: manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional.
- MORANT, Vicente (1992), «Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX», en Andrés Peláez Martín (com.). *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, pp. 53-67.
- MOUSSINAC, Léon (1922), *La décoration théâtrale*, Paris, F. Rieder et Cie.
- MOUYEN, Jean (1991), «Las casas de comedias de Valencia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 6, pp. 91-122.
- MUKAROVSKY, Jan (1973), *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi.
- NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro (1813), *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Napoli, presso V. Orsini.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (ed.) (1983), *Estudio crítico de la obra de Benito Bails. Elementos de Matemática. Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia.
- NOLLET, Jean Antoine (1743-48), *Leçons de physique expérimentale*, Paris, Les Frères Guérin.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1984), «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en Manuel M. Diago Moncholí (coord.), *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, pp. 9-41.
- ORTÍZ Y SANZ, José (1787), *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, Imprenta Real.
- (1787), *Los quatro libros de arquitectura de Andrés Palladio, vicentino. Traducidos é ilustrados con notas por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz, Presbítero. De orden Superior*, Madrid, en la Imprenta Real siendo Regente D. Pedro Julian Pereyra, impresor de Cámara de S. M.
- (1807), *El viage arquitectónico-Antiquario de España: descripción del Teatro Romano de Sagunto*, Madrid, Imprenta Real.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988), «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en José María Díez Borque (ed), *Historia del Teatro en España. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus, pp. 57-376.
- PATTE, Pierre (1782), *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière*, Paris: chez Moutard.
- PEDRAZA, Pilar (1987), «Arte efímero y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII», en Antonio Bonet Correa (com.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid/Patrimonio Nacional, pp. 203-219.
- PIGOZZI, Marinella (1980), «Scenografia e scenografi dal Rinascimento al Settecento», en Sergio Rognoli y Elvira Garbero (eds.), *Teatro a Reggio Emilia. Dal Rinascimento alla Rivoluzione francese*, Firenze, Sansoni, pp. 160-179.
- PINELLI, Antonio (1973), *I Teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze, Sansoni.
- PONZ, Antonio (1793), *Viage de España. En que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, tercera impresión*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- (1988), *Viaje de España*, Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-Ch. (1832), *Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son plan les*

- notions historiques, descriptives, archaeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art...* Paris: Librairie d'Adrien le Clerc.
- REID, David Boswell (1844), *Illustrations of the theory and practice of ventilation, with remarks on warming, exclusive lighting and the communication of sound*, London, Longman, Brown, Green and Longmans.
- REZANO IMPERIAL, Antonio (1768), *Papel nuevo intitulado Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan las comedias. Tratado sobre la cómica, parte principal en la representación*, Madrid, Imprenta de Pantaleon Aznar.
- RICCI, Giuliana (1971), *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano, Bramante.
- (1989), «Au... tour du théâtre. L'interpretazione dello spazio teatrale nelle carte folignati di Piermarini», en *Il Teatro a Roma nel Settecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, pp. 793-814.
- RICCOBONI, Luigi (1738), *Réflexions historiques et critiques sur les différents Théâtres de L'Europe*, Paris: Guérin.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (1985), «De la utopía a la Academia: el tratado de *Arquitectura Civil* de José de Hermosilla, *Fragments* n°3, pp. 57-80.
- (1992), «Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)», en *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, Comunidad de Madrid/RABBAA de San Fernando, pp. 13-97.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (ed.) (1987), *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polión, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortíz y Sanz presbítero*, Madrid, Ediciones Akal.
- RYBCZYNSKI, Witold (1999), *La casa. Historia de una idea*, Hondarribia, Nerea.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (1994), «La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica», *Castilla. Boletín del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valladolid* n°19, pp. 171-186.
- SAMBRICIO, Carlos (1972), «Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral», *Archivo Español de Arte*, n° 179 (1972), pp. 321-322.
- (1973), «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, n° 122, pp. 159-174.
- (1973), «Sobre Algarotti y su sueño», *Revista de Ideas Estéticas* n° 123, pp. 239-258.
- (1982), «Benito Bails y la arquitectura española de la segunda mitad del s. XVIII», *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos* n° 54, pp. 16-31.
- SANCHO, José Luis (1995), *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional.
- SCHERILLO, Michele (1926), *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Milano, R. Sandron.
- SEBASTIÁN y Latre, Tomás (1778), *Relación histórica de los sucesos ocurridos en Zaragoza con motivo del incendio de su Coliseo en la noche del doce de noviembre de 1778; escrita sobre documentos auténticos...*, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno.
- SEBOLD, Russell P. (ed.) (1977), *Ignacio de Luzán. La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos: 1737 y 1789*, Barcelona, Labor.
- SENTAURENS, Jean (1984), *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, Université de Bordeaux.
- (1991), «Los corrales de comedias de Sevilla», *Cuadernos de Teatro Clásico* n° 6, pp. 69-89.
- SHERGOLD, N. D. (1967), *A History of the Spanish Stage. From Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- STENDHAL (1999), *Roma, Nápoles y Florencia*, trad., introd. y notas de Jorge Bergua Cavero, Narrativa Clásicos, Madrid, Pre-Textos.
- TAFURI, Manfredo (1976), *Teatri e Scenografie*, Milano, Touring Club Italiano.

- TAMBURINI, Elena (1984), *Il luogo teatrale nella trattatistica italiana dell'800. Dall'utopia giacobina alla prassi borghese*, Roma, Bulzoni.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987), *Historia de la Estética. La estética antigua*, Madrid, Akal.
- TOMLINSON, Gary (2001), *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*, Barcelona, Idea Books.
- TORRIONE, Margarita (2000a), «Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección», en Delfin Rodríguez Ruiz (com.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 220-240.
- (2000b), «Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli», *Reales Sitios* nº 37-143, pp. 40-51.
- TOVAR MARTÍN, Virginia (1987), «Teatro y espectáculo en la Corte de España en el siglo XVIII», en Antonio Bonet Correa (com.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid/Patrimonio Nacional, pp. 221-239.
- UBERSFELD, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- VERDÚ RUIZ, Matilde (1989) «Transformaciones dieciochescas del Teatro del Buen Retiro», en *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 804-808;
- VIALE FERRERO, Mercedes (1970), *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Fratelli Pozzo.
- (1988), «Luogo teatrale e spazio scenico», en Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli (eds.), *Storia dell'opera italiana. Vol. V: La spettacolarità*, Torino: Società Italiana di Musicologia, Edizioni di Torino, pp. 1-122.
- WEIL, Mark S. (1983), *Baroque Theatre & Stage Design*, Washington, Washington University-Gallery of Art.
- WITHAKER, Shirley B. (1984), «Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin Amor*», *Journal of Hispanic Philology*, nº 9-1, pp. 43-66.